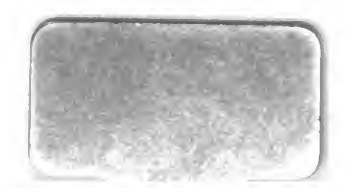

TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA



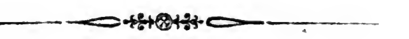
Kritische Gänge.

Von

Friederich Theod. Vischer,

Doctor der Philosophie, Professor der Aesthetik und deutschen Literatur
an der Universität Tübingen.

Zweiter Band.



Tübingen,
bei Ludwig Friedrich Fues.
1844.

1/4

3!

2

Inhalt des zweiten Bandes.

Ich kann diese Gelegenheit nicht unbenützt lassen, einige ganz sinnentstellende Druckfehler, welche sich in meinen Aufsatz über Shakspeare im litterar-historischen Taschenbuch von Prutz 1844 eingeschlichen haben, hier anzuzeigen.

S. 77. Z. 4. v. u. nach: Wille, das Komma zu streichen.
S. 82. Z. 10. v. u. verhöhnt, lies: versöhnt.
S. 115. Z. 8. v. o. niemals, lies: einmal.
S. 121. Z. 11. v. u. Erinnerung, lies: Erinnye.
S. 122. Z. 6. v. o. geäffte, lies: größte.
S. 127. Z. 11. v. o. Identität, lies: Idealität.
S. 128. Z. 7. v. u. flieht, lies: fließt.

II.

Zur bildenden Kunst.

(Fortsetzung.)

Kunstbestrebungen der Gegenwart.

Von

Anton Hallmann, vormals Königl. Preuß. Hofbau-Inspector.

Berlin, Buchhandlung des Berliner Lesecabinets. 1842.

(Jahrbücher der Gegenwart. Jahrg. 1843. Nr. 25. ff.)

Niemand schien bisher weniger geneigt, die Ansichten über die neuere Kunst und ihre Aufgabe, welche aus der Betrachtung der vergangenen Perioden und ihrer Vergleichung mit der Gegenwart unwiderlegbar hervorgehen, mit dem philosophischen Kunsthistoriker zu theilen, als die Künstler selbst; um so freudiger begrüßen wir die erste befreundete Stimme, die hier aus dem Gebiete der productiven Kunst uns entgegenkommt. Die kleine Schrift hat bekanntlich gleich nach ihrem Erscheinen vieles Aufsehen gemacht und denjenigen Widerspruch erfahren, welchen jede Wahrheit zu gewarten hat, die kräftig in das Dunkel verjährter Vorurtheile und bequemer Denk-Trägheit blitzt. So schrieb man von Rom in der Allg. Zeitung, man bedaure, daß der Verf. den düsteren Religionsstreit in die heitere Welt der Kunst hineingetragen habe; als ob er nicht umgekehrt vielmehr den finsteren Fanatismus aus ihr verbannen, die verbleichten Gebilde einer ausgelebten Phantasie, um welche sich die Theologen noch streiten, aus ihr ausscheiden wollte. In das Kunstblatt hat der sonst billige

und besonnene Kugler *) zu meinem Befremden eine sehr boshafte Kritik aufgenommen, deren Verfasser ohne auch nur eine Ahnung von einer Bewegung der Kunst im Geiste der Zeit und im Unterschiede vom Geiste früherer Zeiten zu haben, die mancherlei Confusionen, die in diesem Schriftchen mitunterlaufen, sich auf eine feine und bissige Weise zu nutze macht. Hallmann bedarf freilich in vielen Punkten, daß man seine Gedanken erst ordne und zurechtbringe, aber dem Strauchelnden hat nicht der Blinde den Weg zu zeigen. Uns ist das Büchlein um so willkommener, da es durchaus den Stempel jener Naivität trägt, welche sammt aller ihrer Unklarheit und logischen Verwirrung an ächten Künstlern so liebenswürdig läßt. Wir werden allerdings dem Verf. oft widersprechen müssen; er ist nicht durchaus mit sich und der Zeit im Reinen, der Grundgedanke zieht sich nur wie der rothe Faden durch sein Gewebe, verliert sich oft zwischen Widersprüchen, Borussianismen, Berlinismen, tritt aber dann auch wieder hell und glänzend hervor. Die Nachsicht, die sich der Verf. für seine stylistische Unvollkommenheit erbittet, hat er in der That sehr in Anspruch zu nehmen, er steht nicht nur mit dem Ausdruck, sondern auch mit der Satzbildung, der Construction, mit allen Theilen der Grammatik, selbst mit Rechtschreibung und Interpunction

*) Nach dem neuerdings im Kunstblatt erschienenen Sendschreiben von Kugler an seinen Mit-Redacteur Förster über die Bilder von Gallait und de Biefve zweifle ich nicht mehr, daß der Letztere diese Kritik aufgenommen hat; denn Kugler spricht hier ein zu gesundes Verständniß der Aufgabe der modernen Kunst aus, er begreift zu gut, wie sie sich aus dem aristokratischen Bann unpopulärer Ideale zum Geschichtlichen und Demokratischen zu bewegen hat, als daß er jene Beurtheilung Hallmann's in gut Overbeckischem Geiste hätte billigen können.

auf einem ziemlich gespannten Fuße; wo er aber warm wird, scheint ihm auch die Sprache leichter zu werden und er bewegt sich in einer Fülle von originellen Vergleichungen lustig vorwärts.

Es sind einzelne, ungleichzeitig entstandene Aufsätze, der erste in Berlin, der zweite in Rom, der dritte wieder in Berlin, der vierte in Dresden geschrieben; sie verbinden sich aber durch die Einheit der Grund-Idee, wie sie nach Anlaß, Ort und Zeit verschieden sein mögen, ganz von selbst zu einem Ganzen.

Der erste dieser Aufsäze, „Kunstzustände" überschrieben, beginnt mit einer Anklage gegen die Unselbstständigkeit, den Nachahmungsgeist der gegenwärtigen Kunst, das Urtheilen nach vergleichenden, aus der Vergangenheit genommenen Maßstäben. Da nun S. 3 ausdrücklich von dem systematischen Abrichten zur Nachäffung in den Kunstschulen die Rede ist, so erwartet man, diese Anklage, welche zunächst gegen die formelle Bildung unserer Künstler geht, weiter ausgeführt zu sehen. Allein man sieht bald, daß dem Verf. eigentlich eine andere Anklage vorschwebt, der Vorwurf gegen unsere Zeit nämlich, daß sie immer noch nicht begreifen will, wie der Inhalt ihrer Kunst, das ästhetische Ideal überhaupt für sie ein anderes sein müsse, als das Ideal vergangener Kunstperioden. Hier ist also zwischen Inhalt und Form (ihre höhere Einheit könnte dabei immer fest gehalten werden) nicht gehörig unterschieden, und dieß rührt wohl daher, daß der Verf., obwohl er alle Künste, insbesondere auch die Malerei im Auge hat, doch vorzüglich als Baukünstler spricht. In der Baukunst nämlich kann nicht gefragt werden, was gebaut werden soll, die Aufgaben sind durch Kirche, Staat, Privatzwecke vorgeschrieben; darin sind sich alle Epochen der Kunstgeschichte gleich. Wohl

aber kann zwischen dem Gehalte, d. h. der Bestimmung eines Gebäudes und der Form oder dem Style ein ungeheurer Widerspruch entstehen, wenn Formen, welche die geistig anders bestimmten Zwecke eines Zeitalters mit sich brachten, auf ein modernes Gebäude angewendet werden, wie wenn z. B. eine christliche Kirche nach dem „Schema eines griechischen Tempels" gebaut wird, und der Verf. thut daher sehr wohl, gegen das Dressiren der Schüler auf todte Formen verklungener Weltalter zu eifern. Allein ganz anders wendet sich die Sache bei der Sculptur und noch mehr bei der zeitgemäßesten der bildenden Künste, der Malerei. Hier ist nicht die Frage: dürfen wir Aufgaben, die wir mit früheren Jahrhunderten gemein haben, in diesem oder jenem schon dagewesenen Style behandeln? Hier ist die Frage: können die Aufgaben, die Gegenstände früherer Kunstepochen noch die unseren sein? Auf diese Frage, wobei es sich um etwas ganz Anderes handelt, als um freie oder unfreie Nachbildung vorhanden gewesener Style, lenkt der Verf. unversehens durch die Zwischenbemerkung ein: „wenn dann überhaupt Madonnen gemalt werden müssen" und stellt sich darauf mit folgendem Satze mitten in die Erörterung der Natur des modernen Ideals: „ja, ich glaube, die Zeit bricht an, wo die Gegenwart sich fühlt und in ihre Rechte tritt, wo wir anfangen uns zu begnügen mit dem, was wir haben können, ohne uns das Leben mit dem Gewimmer nach verlorenen Paradiesen zu vergällen." Dann, statt diesen Punkt zu verfolgen, kehrt er aber wieder zur anderen Frage zurück, wie viel wir in der Form von dem Style früherer Künstler zu lernen haben, verlangt eine freie Bildung des Schönheitsgefühls durch Betrachtung ihrer Werke, nicht ein unfreies Nachahmen, und spricht begeistert, selbst

in gebundene Rede übergehend, die Ueberzeugung aus, daß unserer Zeit der Geist der Schönheit nicht verloren sei. Man könnte unbeschadet der Selbständigkeit unserer ästhetischen Schöpfungen noch weit mehr einräumen, ja fordern; man könnte verlangen, daß unsere Maler mit ungleich mehr Entsagung und Unterwerfung und ungleich längere Zeit sich in die Zucht der großen Meister des Styls, eines Raphael, eines Mich. Angelo begeben; aber man will die Maler des Mittelalters nicht zunächst in ihrem Style, sondern in ihren Stoffen nachahmen, und daher sucht man nicht die Meister auf, welche die Stoffe dieses Zeitalters bereits mit freiem weltlichem Schönheitssinn und entbundener Energie darstellten, sondern diejenigen, die das Kirchliche in ächt kirchliche, d. h. in unfreie und blöde Formen gefaßt haben. Es handelt sich hier um eine Weltansicht, nicht um einen formellen Bildungsgang. Wer für die höchste Aufgabe der Kunst noch jetzt Madonnen und Heilige hält, der thut ganz recht, den Fiesole nachzuäffen. Daß aber diese größere Zeitfrage nach der Natur des modernen Ideals es ist, was den Verf. unvermerkt beschäftigt, sehen wir dann hauptsächlich aus seinen Aeußerungen über Overbeck und einer Bemerkung über den verschiedenen Eindruck, den die in Einem Saale des Städel'schen Instituts zu Frankfurt einander gegenübergestellten Bilder Overbecks und De Kaysers hervorbrachten: man erfreute sich an dem lebensvollen Schlachtbilde und ließ die pfäffische Vorlesung über Kunstgeschichte hängen. Es haben sich manche Stimmen vernehmen lassen, welche die Schuld davon bloß auf den seichten Sinn der Menge schoben, die unter allen Umständen durch ein Abbild der unmittelbaren, Jedem geläufigen Wirklichkeit von der ernsten Sammlung, die ein ideales

Werk in Anspruch nimmt, sich werde ablocken lassen. Man muß wirklich zugeben, daß der Fall keine ganz reine Probe lieferte. De Kaysers Schlachtbild war bei allen seinen Vorzügen kein historisches Bild im hohen Style, wie es z. B. die Alexandersschlacht in Pompeji ist; das Publikum, wie es ist, hätte aber voraussichtlich nicht nur einem ascetisch trübsinnigen, sondern auch einem weltlich freien, aber im Geiste ernster Größe und Idealität componirten Bilde seine Aufmerksamkeit entzogen, um sie einem genreartigen zuzuwenden. Man setze Wächters Hiob neben ein modernes Bataillen- oder Geselischafts-Stück, und sicherlich wird jener verlassen, dieses von Neugierigen umringt sein. Trotzdem hat Hallmann vollkommen Recht; denn nicht nur die Menge, die oberflächlichen Genuß sucht, sondern auch der wahre Kenner, der tief und gesund fühlende Mensch wird dem aus dem Grabe beschworenen Gespenste den Rücken kehren und das volle Leben aufsuchen; das gewöhnlichste Genre-Bild (und ein solches war De Kaysers Bild doch nicht) ist immer noch wahrer, als das Schattenbild eines entschwundenen und daher unwahren Ideals. Es ist dies ein Punkt, über den ich bei verschiedenen Anlässen mit Hervorhebung reichlicher Gründe, welche noch Niemand widerlegt hat, mich ausgesprochen habe. Wer nicht hören will, mit dem ist freilich nicht zu streiten; wer nicht einsehen will, daß verschiedene Weltalter verschiedene Weltanschauungen haben, daß uns nicht taugen kann, was dem Mittelalter taugte, daß die höchsten Stoffe der Kunst für eine Zeit, welche Luther, Kant, Fichte, Schleiermacher, Schelling, Hegel gesehen hat, nicht dieselben sein können, wie für das Zeitalter der Päbste; wer aus Scheu vor Ideen nicht begreifen will, daß die Kunst einen Entwicklunsgang hat,

auf welchem sie die Phantasiegestalt verklungener Zeiten wie Schlangenhäute abwirft; wer zwischen Eisenbahnen und Dampfschiffen noch der Madonna räuchern will, dem wollen wir seinen Frieden nicht stören.

Der Verf. gibt hierauf einen kurzen Ueberblick über die Zustände der neueren Kunst in Deutschland und spricht zuerst von München. Indem er hauptsächlich die Architektur im Auge hat, dringt sich ihm bei aller Anerkennung des Geleisteten doch die Thatsache auf, daß man hier im Laufe von ein paar Jahrzehenden den ganzen Cyklus der Style durchlief, den Jahrhunderte, Jahrtausende durchwanderten, aber nichts Neues, nichts Eigenes zu schaffen vermochte. Wir werden auf die Frage, warum unsere Zeit keinen Architektur-Styl zu erzeugen vermag und wie Vieles aus dieser Thatsache folgt, woran Niemand denkt, nachher zu sprechen kommen. Dagegen gibt H. zu, daß inmitten dieser geschäftigen Reproduction immer noch des Selbständigen genug hervortrete, und führt als Beweis hievon Cornelius mit dem jüngsten Gerichte an, muß aber freilich sein Lob durch die Bemerkung einschränken: „ob aber, allgemein genommen, jene Darstellungsart mit der ganzen Denkweise der Zeit sich verträgt, ob überhaupt symbolische Darstellungen, ob ein gemalter Himmel, ob die gemalten Schrecken der Hölle noch subtil genug sind, die Bilder unserer Gedanken zu bereichern und zu ergänzen? Das ist eine andere Frage.“ Vermöchte er seine Intentionen klarer auseinanderzusetzen, so hätte unser Verf. aussprechen müssen, wie sich die Malerschule in München in der Anschauung der großen italienischen Meister und gefördert durch umfassende Aufgaben al fresco schnell zu der Ausbildung eines Styles im intensiven Sinne des

Wortes entwickelte, und hierin, in seinem charaktervollen, dem Mich. Angelo wahrhaft verwandten Style wäre Cornelius Verdienst zu suchen gewesen. Dann aber war zu erörtern, daß und warum trotz dem kein wahrhaft organisches Kunstleben hier entstehen konnte. Man hatte jetzt wieder Styl, aber man wußte nicht, was damit anfangen, und der erste Meister dieses Styls verschwendete seine Kraft an Dinge, welche für Kinder-Holgen und die Wände katholischer Wirthshäuser, aber nicht für das helle Auge des neunzehnten Jahrhunderts gehören, statt daß er auf dem edlen Pfade der Heldensage, den er eingeschlagen, fortschritt. Ungleich mehr Keime einer neuen Kunst liegen in Schnorr's Darstellungen einheimischer Sage und Geschichte, in manchen tüchtigen Leistungen der Genre-Malerei und Landschaftmalerei; Rottmann mußte auch bei einer noch so flüchtigen Uebersicht genannt werden, der mit aller Großartigkeit der sogenannten historischen Landschaft die individuelle Wahrheit und Physiognomie vereinigt, wie unsere Zeit sie fordert, und daher in seinem obwohl beschränkten Gebiete das erfreulichste Bild eines ächt modernen Malers darbietet.

Jetzt wirft H. einen Seitenblick auf Frankreich, sein Zurückbleiben in der Architektur, die Schuld knechtischer Verehrung der antiken Form, sein Voranstreben in der Malerei, wobei nur die den Franzosen eigne Kraft dramatischer Spannung und Hervorhebung des schlagenden Moments neben den vom Verf. genannten Vorzügen und Mängeln bestimmter hätte hervorgehoben werden sollen. Dann setzt er nach England über, erfreut sich der neuen, aus nie ganz unterbrochener Festhaltung dieser nationalen Form erklärbaren, Leistungen im mittelalterlichen Baustyle und räumt

dem geringen malerischen Talente des englischen Volks wenigstens das Verdienst glücklicher Nachbildung des wirklichen Lebens und eines frischen Colorits ein. Nach dem russischen Eise wollen wir ihm nicht folgen, sondern mit ihm zu der Erwägung zurückkehren, daß im Allgemeinen unsere neuere Kunst bis jetzt ein Abspiegeln der vergangenen Kunst geblieben ist und daß es sich jetzt endlich fragt „ob wir als vernünftige Wesen des neunzehnten Jahrhunderts wieder von Neuem anzufangen haben, oder ob wir es vorziehen, uns vielleicht von Manchem nüchtern nennen zu lassen, aber demungeachtet einen Weg einzuschlagen, der für den Augenblick undankbar und hart scheinen mag, aber auf dem uns das Bewußtsein unseres Strebens nach Klarheit und Wahrheit aufrecht erhalten wird.“ Der Verf. hat sich hier offenbar verschrieben, bei „oder“ sollte ein Gegensatz folgen, etwa „oder ob wir Copisten der Vergangenheit bleiben wollen“; es lag ihm aber schon Preußen im Sinne, von dem er nun sprechen will, und da er von der „kalt zu nennenden Verstandesrichtung“ in diesem Theile von Deutschland etwas zu sagen vorhatte, so gerieth ihm dieß schon hier in die Feder, er nimmt das „oder“ im erklärenden Sinne, bevorwortet, daß die moderne Kunst eine nüchterne, scheinbar prosaische Grundlage haben müsse und bahnt sich so den Weg, einem deutschen Stamme, dem er doch das Prädikat kalter Verständigkeit geben muß, dennoch besonderen Beruf für die Schöpfung eines neuen Kunstlebens zu vindiciren. Es wäre nur zu wünschen, daß er diesen Punkt gründlicher erörtert hätte. Wir haben die Aufklärung und die „lange dürre Zopfzeit“ hinter uns, wie das Alterthum und das Mittelalter dieselbe vor sich hatte, und ebendarum können wir nicht bauen, bilden, malen, als wäre

alle diese Aufklärung, so phantasielos sie war, nicht dagewesen. Die Aufklärung hat jede Art von Olymp gestürzt; seit sie sich geltend machte, kann der göttliche Geist nimmermehr in überweltlichen Typen gefaßt und dargestellt werden; seit sie gewirkt hat, gibt es keine Götter mehr. Wie unendlich dadurch die Kunst eingebüßt hat, liegt am Tage; denn das Kunstideal scheint eben zu fordern, daß, was von göttlichen Kräften im menschlichen Leben zerstückelt sichtbar wird, vereinigt in besonderen, von allen Mängeln gereinigten Gestalten außer und über der Welt glänze. Alle diejenigen, welche diesen Verlust nicht verschmerzen können, wollen noch Mythologie, heidnische oder christliche, als höchsten Zweig der Kunst. Allein der unendliche Verlust war ein unendlicher Gewinn. Jetzt erst ist uns die Welt aufgethan, da die in Götter verdichteten Nebel nicht mehr zwischen ihr und unserem Auge hinziehen; jetzt erst weiß die Welt sich selbst göttlicher Kräfte voll, da die jenseitigen Gestalten, die das ihr ausgesogene Mark in sich zusammendrängten, sich in wesentliche innere Bewegungen und Mächte des Lebens selbst aufgelöst haben. Die Aufklärung war die *negative* Voraussetzung dieses modernen, götterlosen aber weltlich heiteren, mythenleeren aber geschichtvollen Ideals; sie konnte keine Schönheit schaffen, aber sie fegte das Afterbild einer ausgelebten Art der Schönheit hinweg und ebnete den Boden für eine neue. Ebendeßwegen aber, weil die abstracte Verständigkeit der Aufklärung nicht schöpferische, sondern nur negativ vorbereitende Bedeutung für das moderne Ideal haben kann, liegt sogleich der Zweifel nahe, ob das Land, das vorzugsweise Sitz derselben war und noch heute Sitz der verständigen oder richtiger der reflectirten Bildung ist, ob Preußen besonderen Beruf zu der

Schöpfung einer neuen Kunst haben könne. Hören wir unsern Verfasser. Er sagt, Preußen stehe unbedingt für Deutschland an der Spitze des Fortschritts, und so stelle sich denn auch der Kampf der Gegenwart mit der Vergangenheit nirgends deutlicher heraus, als in der Düsseldorfer Schule. Freilich übersetzt er den letzteren Ausdruck sonderbarer Weise gleich darauf durch: ein stetes Ringen des Wollens mit dem Nichtkönnen. Bei dem Ausdruck: Kampf der Gegenwart mit der Vergangenheit, denkt man an einen rüstigen Streit zwischen einer doppelten Richtung der Schule, einer katholisirenden und einer andern, welche die Aufgaben der modernen Kunst begreift. Sollte dafür irgend ein Beleg gegeben werden, so hätte der Verf. dem einzigen Maler der ganzen Schule, den er nennt, Schadow, etwa Lessing und den geschichtlichen Geist seiner neueren Werke entgegenstellen müssen; er spricht aber nur von der „elegischen Stimmung" Schadow's, wie er den katholischen Dogmatismus der neueren Kunst, der doch sehr bestimmte Behauptungen sehr hartnäckig verficht, unzulänglich subjectiv bezeichnet, und setzt übrigens nur seine eigene Ueberzeugung hinzu, daß die Zeit dieser Romantik entwachsen sei. Bei dem anderen Ausdruck „Ringen des Wollens mit dem Nichtkönnen" aber denkt man an das Gemachte, unproductiv Reflectirte, was die Bilder dieser Schule (mit ehrenwerthen Ausnahmen) charakterisirt, und davon wäre allerdings eben im Zusammenhang mit den vorausgeschickten Prädicaten des preußischen Stammcharakters zu reden, es wäre zu bemerken gewesen, wie dieselbe Reflexionsmanier, welche einst in der Form der Berliner Aufklärung sich aussprach, sich jetzt nur auf andere Stoffe geworfen hat, und wie man all' diesen Madonnen, klugen und thörichten Jungfrauen u. s. w.

immer noch den ganzen Nicolai anfühlt. Der Verf. bricht aber hier mit der kurzen Bemerkung ab: „es bleiben uns von dieser Schule noch einige bedeutende Talente und ein in technischer Hinsicht sehr großer Fortschritt in der Malerei, worin sie fast in demselben Maaße der Münchner Schule voran, als sie noch gegen die besseren Franzosen zurück ist.“ Ich überlasse es dem Verf., diese Behauptung zu vertheidigen. Er wird sich, wenn er in den Fall kommt, wohl genöthigt sehen, zwischen Technik und Technik zu unterscheiden; bedeutet das Wort eine gründliche und täuschende Ausführung des Einzelnen, so mag er Recht haben, bedeutet es aber Styl, so hat er großes Unrecht. Uebrigens ist dieser ganze Abschnitt viel zu dürftig; durch den Titel seines Schriftchens hatte sich der Verf. zu einer viel gründlicheren Darstellung der neueren Schulen verpflichtet.

Nun geht H. auf die preußische Hauptstadt über und erklärt nicht unfein aus der „scharf prononcirten Verstandesrichtung und spekulativen Philosophie“, deren Sitz diese Stadt ist, daß die Künste der Messung und der scharf bestimmten Form, Architectur und Bildhauerei, hier bis jetzt glücklicher gediehen, als Malerei. Er setzt hinzu, daß eine Vergleichung mit München leicht ungerecht ausfalle, wenn man nicht erwäge, daß in Bayern ein vorherrschender Hang des Regenten, in Berlin nur anerkanntes Bedürfniß das Motiv architectonischer Werke sei. Dieser Punkt wäre werth gewesen, weiter verfolgt zu werden. An der sogenannten Kunstblüthe in Bayern kann kein Mann, der es mit einem Volke redlich meint, eine Freude haben. Ueberall ist das Nothwendige, Haushalt, Recht, Volkserziehung das Erste und wenn erst dafür gesorgt ist, mag die Kunst von selbst aus dem Wohlstande des

gesättigten Lebens hervorsprossen; wo aber die Kunst eine Verschwendung auf Kosten des Gemeinwesens ist, wo nicht zuerst die geistige Bildung des Volks bis dahin geführt ist, die Schönheit aus sich hervorzubringen und zu fühlen, sondern diese eine exotische Pflanze für einige lorgnettirende Kenner bleibt: da hat sie keine Wurzeln, da kann man ihre Scheinblüthe im Namen des Nothwendigen, von dem sie zehrt, nur beklagen. Wenn dagegen in Berlin eine verständige, lobenswerthe Sparsamkeit hierin waltet, so drängt sich doch auch hier die allgemeine Unfähigkeit des Zeitalters, einen eigenen Baustyl zu schaffen, selbst in Schinkels Werken auf, wie sich der Verf., der übrigens die hohe Bedeutung dieses Mannes gebührend anerkennt, sich nicht verbergen kann. Ist in einer Kunst, die ihrem ganzen Wesen nach von antikem Leben und Geist so unzertrennlich ist, wie die Plastik, irgend eine Annäherung an nordische Form, Tracht, Physiognomie möglich, so ist es Rauch, der vor Schwanthalers ähnlichen Bestrebungen die glückliche Aufgabe der Darstellung großer Zeitgenossen voraus hatte, gelungen, sie ins Werk zu setzen; sein Name findet hier den verdienten Preis. Weiter wird von Berlin die Durchbildung des Details gerühmt, die sich in auffallend glücklicher Weise auch auf die mannigfache Formenwelt der Industrie- und Fabrik-Artikel erstrecke. Mit gutem Rechte ist auch diese Sphäre berührt. Wo immer die Kunst blühte, ruhte sie auf dem fruchtbaren Boden des Handwerks. Freilich drängen sich aber bei unserer gegenwärtigen Geschicklichkeit in den Artikeln der Industrie mancherlei Zweifel gegen einen solchen im Handwerke liegenden Keim der höheren Kunst auf. Hätte nicht, wenn diese Handfertigkeit bei uns, wie bei den Griechen und im Mittelalter,

berufen wäre, die Mutter künstlerischer Form zu werden, das Ergebniß längst sichtbar werden müssen? Und wenn dieß nicht der Fall ist, sind wir nicht aufgefordert, wohl zu unterscheiden zwischen der raffinirten Vervielfältigung und Verwicklung der Bedürfnisse, denen das moderne Handwerk dient, und dem edlen, immer noch naturtreuen Luxus der guten griechischen und mittelalterlichen Zeit? Ist in jener zwar untergeordneten, aber darum nicht verächtlichen Sphäre das wesentlichste Merkmal einer werdenden Kunstblüthe, ein sich bildender durchgängiger Styl, in gegenwärtiger Zeit bemerkbar? Sehen wir nicht vielmehr eine zerstreute Unendlichkeit willkürlicher, meist nachgeahmter Formen?

Als weitere Stütze seiner Hoffnungen nennt der Verf. die Persönlichkeit des Königs von Preußen. Aber welche Art von Kunst muß das sein, deren Aufschwung von dem zufälligen Umstande abhängt, ob ein einzelner Mensch sie befördert oder nicht? „Ein Baum, der nicht im groben Volksboden sich genährt, nein einer, der nach oben sogar die Wurzeln kehrt“. Oder kann Jemand im Ernste glauben, daß die Mediceer, daß Päpste, wie Julius II., die hohe Kunstblüthe ihrer Zeit geschaffen und nicht vielmehr zur Entwicklung reif nur vorgefunden und unterstützt haben? Haben nicht selbst die neueren Fortschritte der Kunst, so wenig sie, verglichen mit jenen großen Perioden, besagen wollen, ihren Grund in etwas ganz Anderem, als in der Kunstliebe des Königs von Bayern? Waren Karstens, Wächter, Schick, ihre Begründer, von Königen unterstützt? Der Verf. spricht einen „beseligenden“ Glauben an die hohen Gaben und das „edele“ Wollen des regierenden Hauptes aus, doch es entgeht ihm nicht, daß er besserer, in der Macht der Zeit überhaupt liegender Gründe für seine Hoff-

nungen bedarf. Da nun Berlin im Vordergrunde der modernen Bildung steht, so scheint er darin den Beweis für die oben ausgesprochene Bestimmung dieser Hauptstadt gefunden zu haben. Es ist wahr, daß Berlin ein Hauptsitz moderner protestantischer Bildung ist, allein ein bedeutender Beruf zur Kunst setzt Bewegungen voraus, welche bis jetzt daselbst eben keinen glücklichen Boden gefunden haben. Wie wenig der Verf. sich der Erfordernisse erinnert, welche zwischen dem ganz allgemeinen Prädikate moderner Bildung und einem künstlerischen Geiste noch in der Mitte liegen, beweist die Stelle S. 17, wo er sich der Ruhe Preußens unter einer väterlichen Regierung erfreut und ihm die Frage gar nicht in den Sinn zu kommen scheint, wie entfernt ein absolut monarchisches Land demjenigen Zustande des Volkslebens steht, aus dessen lebendiger Regung die Kunst, die Blume freier Nationen, erst hervorgehen kann.

Neben dieser Stimmung „ruhigen Vertrauens", neben diesem „glücklichen Zustande, von welchem der Nachwelt ein Denkmal zu hinterlassen Preußen sich sehnt", hebt nun der Verf., in seiner Weise ohne Zusammenhang, andere Zeitmomente hervor; zuerst die durch vereinte Forschungen erzielte Aufhellung der Vergangenheit. Daß dieß ein höchst wichtiger Punkt ist, bedarf keines Beweises. Wir kennen die Geschichte, Lebensformen, Physiognomie vergangener Zeiten, fremder Völker; eine wahrhaft geschichtliche, durch tausend Anachronismen und Verstöße gegen das Kostüm nicht mehr gehemmte Malerei und Poesie ist dadurch erst möglich geworden. Allein dieß ist wieder nur ein negatives Moment, aus welchem unmittelbar für die historische Kunst keineswegs ein Gedeihen hervorgeht. Die Aufhellung der Ferne, die

Herbeiführung der Möglichkeit historischer Treue ist ein Act der Kritik und Gelehrsamkeit; diese ist von der schaffenden Kraft nicht nur himmelweit entfernt, sondern steht sogar in einem solchen Gegensatz zu ihr, daß nicht wohl dieselbe Zeit in beiden Richtungen groß sein kann. Dieß hätte der Verf. sich selbst sagen können, wenn er mit jenem Gedanken den andern, den er S. 20 ausführt, zusammengehalten hätte. Hier nimmt er die Verstöße der Florentiner, Venetianer, Holländer gegen die historische Treue in Schutz, hebt mit gutem Grunde hervor, daß ein Volk nicht historische Thatsachen, die es nichts angehen, sondern sich selbst, die gegenwärtige Fülle seines Lebens in den Werken der Kunst gespiegelt sehen will, und sagt treffend: „die Menge, die vor dem Altar auf den Knieen lag, sah sich in den Altarbildern fortgesetzt.“ Dieß ist der wahre Grund jener Naivität, womit alle blühenden Kunstperioden die Tracht, die Race, die Sitte des eigenen Volks in ihre Kunst hineingetragen haben. Weil es dem Menschen wohl war, meinten sie, es sei nie und nirgends anders gewesen, und weil sie Menschen waren, so trafen sie in dem verfehlten äußeren Kostüm um so besser das allgemeine Menschenkostüm. Man muß überhaupt nicht meinen, daß es sich in der Kunst einfach darum handle, einen gewissen Gegenstand zu geben. Das Subject, für das der Gegenstand sein soll, das Bewußtsein, dem er vorgehalten wird, muß in ihn zum Voraus aufgenommen sein, damit es sich in ihm wiederfinde. Allerdings folgt hieraus nicht nothwendig Verletzung der historischen Treue; es läßt sich ein Drittes denken: eine reine Vereinigung der Treue des Kostüms, der Objectivität mit diesem subjectiven Momente. Allein bis dahin haben wir weit, unendlich weit. Wären wir

nur erst schon da wieder angekommen, wo die alte Kunst stehen blieb, bei der inneren Freudigkeit, die ein Spiegelbild ihres Wohlseins, ihres politischen Kraftgefühls im ungelehrten Kostüm niederlegt! Dazu fehlt uns aber nichts weniger, als daß wir erst aufgehört haben müssen, Menschen zu sein, denen man in jedem Zuge ansieht, daß sie entweder selbst Polizeidiener sind, oder fürchten, es möchte ein Polizeidiener sie arretiren; Menschen, die von dem Gesetze einer falschen Schaam beherrscht, jede Leidenschaft verbergen, jeden Ausdruck der Individualität verläugnen; registrirte, reducirte, geleckte, beschnipfelte, bis oben zugeknöpfte, mit dem Lineal gemachte, mit der Beißzange abgezwickte Menschen. Wird der Künstler wieder ganze Menschen um sich sehen, dann mag er keck die besten herauslesen, sie uns als Helden der Vergangenheit in seinem Bilde vorführen und ihnen übrigens ein treues oder untreues Kostüm geben. Gegenwärtig aber stellt sich das Verhältniß so: die alten Künstler griffen keck in das volle Leben hinein, das sie umgab, und stellten die wackeren Gestalten, die es ihnen darbot, sammt dem Kostüm der Zeit frischweg als Apostel, Helden u. s. w. hin; wir dagegen studiren das Kostüm treuer als ein Theaterschneider und stecken die hysterischen, ballgesichtigen und bleichsüchtigen Weiber, die stutzigen, geckenhaften Männer unserer Gegenwart hinein. Wer ist denn also in Wahrheit historisch untreu? Wir oder jene? Welches ist denn die wahrere Madonna, jene edle altdeutsche Frau im genähten Rocke unter dem Apfelbaume, oder diese Gouvernante im Burnus unter der Palme? Dieß freilich kann der Kunst unserer Zeit kein Vernünftiger zum Vorwurfe machen, daß ihr der Ausdruck der Heiligen nicht mehr gelingen will; wir haben billig an die Stelle

des Heiligen das Gute gesetzt; es kommt aber „nicht sowohl auf die Art der Darstellung, als hauptsächlich auch auf die Wahl des Gegenstandes an“, so sagt unser Verf. weiter, aber ohne es genauer zu bestimmen, als durch den zu allgemeinen Ausdruck, das Kunstwerk solle rein menschliche, große und edle Empfindungen zu seinem Inhalt nehmen. Daher rühmt er Cornelius und Kaulbach in diesem Zusammanhang, die er doch gerade nach der Consequenz seiner eigenen Ansichten hier hätte tadeln müssen, jenen in Beziehung auf die Wahl seiner Gegenstände überhaupt, diesen wegen der Vermischung eines großen, wohlgewählten Gegenstandes mit absurden mythischen Bestandtheilen. Daß Beide auf das Volk nicht wirken, erklärt er dann ungeschickter Weise bloß aus dem mangelnden Schmelz der Farbe. Hierauf wehrt er von einer wahrhaft zeitgemäßen Wahl der Stoffe den Vorwurf der Materialität ab; „eine Kunst, die ihre Motive aus der Gegenwart nimmt, dürfe“, sagt er ganz wahr, „den Geist nicht weniger entbehren, als jeder menschliche Körper die Seele“; eine Kunst dagegen, hätte er hinzusetzen können, welche die ausgelebte Seele einer entschwundenen Form des Bewußtseins in den Körper ihres Werkes zwängt, diese erst ist wahrhaft materialistisch. Ich behaupte geradezu: wahrhaft materialistisch ist der Künstler, der in der Meinung, wahrhaft spirituell zu verfahren, die grobsinnliche Vorstellung zu seinem Princip macht, daß der göttliche Geist nicht als innerer Beweger der wirklichen Welt, sondern als greifbarer Körper über und neben ihr zu fassen sei. Man wirft der jetzigen Religionsphilosophie vor, sie glaube nichts, was sich nicht mit Händen greifen lasse; umgekehrt, die Mythen-Gläubigen glauben nichts, was sie nicht mit Händen greifen können; haben

sie keinen heidnischen Gott, Göttermutter, Untergötter u. s. w. mehr, so ist ihrem stumpfen Auge, ihrem öden Herzen die Welt leer und Gottverlassen.

Der Verfasser hätte, wenn er diesen Punkt genauer in's Auge gefaßt und umfassender entwickelt, wenn er insbesondere die politischen Fragen der Zeit nicht so quietistisch umgangen hätte, noch nach manchen Seiten hin die Keime eines neuen Kunst-Ideals in unserer Zeit nachweisen können. Aber eine ganz andere Frage, auf die wir bei Beurtheilung der schönen Hoffnungen, die er auf einzelne Richtungen und Kräfte der Gegenwart setzt, zum Theil bereits eingehen mußten, ist die, ob die nächste Zukunft unmittelbar einer glücklichen Entwicklung der Kunst Boden und Stoff darbiete. Hier liegt noch eine Reihe von Schwierigkeiten, welche unser Verfasser ganz übersehen zu haben scheint. Es ist wahr, die bildende Kunst hat sich bereits zu reineren Formen durchgearbeitet, Streben und guter Wille ist da, aus der transcendenten Weltanschauung des Mittelalters ringt sich ein Glaube an die reale Gegenwart des Unendlichen hervor, welcher einst, wenn er erst die Masse durchdrungen haben wird, neue und große Werke der Kunst aus seinem Schooße erzeugen kann, der praktische Geist arbeitet gewaltig, sich der Realität zu bemächtigen und die Völker sehnen sich nach neuem Leben; aber unmittelbar führt dieß Alles noch so wenig zu begründeten Hoffnungen für die nächste Zukunft der Kunst, daß neben diese günstigen Bedingungen sich vielmehr ein ganzes Gebirge von Hindernissen stellt, bei deren Anblick man aussprechen muß: entweder es werden sich mit der geistigen Umgestaltung des Lebens, der wir entgegensehen, auch alle Lebensformen verändern, ihre prosaische Gestalt

mit einer poetisch lebendigen vertauschen, **oder** die Kunst wird für immer verdammt sein, an den äußersten Rand des Lebens hingedrängt ein wurzelloses Scheinleben zu führen. Ich habe dieß nach verschiedenen Seiten hin in meiner Anzeige der Ramboux'schen Aquarellcopien in Düsseldorf beleuchtet, höchst lehrreiche Abschnitte über denselben Punkt ertheilt der erste Band von Hotho's Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei; hier will ich nur auf einige Punkte noch eingehen, welche der Verfasser selbst berührt. Zuerst, sagt er, muß die Architektur mit der Zeit in Einklang gebracht werden; denn sie ist die Kunst, die zunächst in das Leben eingreift. Wir setzen hinzu: wo irgend ein neuer Kunststyl sich organisch bildete, da ging die Baukunst, die Basis und die Versammlungsstätte aller andern Künste, voraus. Warum wir aber keine eigene Baukunst haben können, ist leicht zu begreifen. Der enge Zusammenhang, worin die Kunst mit der Religion steht, ist nirgends inniger, als in der Baukunst; ein neuer Baustyl ging durch die Vermittlung des gottesdienstlichen Bedürfnisses stets aus einer neuen religiösen Weltanschauung hervor. Unsere Zeit aber hat nicht die Aufgabe, eine neue Religion zu schaffen, sondern eine alte in ihre rein geistigen und sittlichen Elemente mit Ausscheidung der durch die Phantasie hinzugegebenen Bestandtheile zu zersetzen. Dieß Streben nach Auflösung aller Illusion wird kein Vernünftiger beklagen, es ist, mit dem Gedanken betrachtet, ein erhabenes Streben, aber für die sinnliche Anschauung ein bildloses und daher der Kunst nicht günstig. Eine Zeit, welche das Leben Jesu kritisch bearbeitet, wo von einem einstimmigen, allen Ständen gemeinsamen Volksglauben keine Spur mehr ist, hat keinen Beruf, einen neuen

Kirchenstyl zu erfinden. Es ist möglich, daß eine Zeit kommt, wo der moderne Geist, nachdem er den negativen Theil seiner Aufgabe vollendet und sich die positive Gewalt unmittelbarer Ueberzeugung gegeben hat, auch einen neuen, derselben entsprechenden Cultus sich bilden und für diesen einen neuen Baustyl erfinden wird. Uebrigens ist an dieser Stelle eine oben vorgetragene Bemerkung zu ergänzen. Ich sagte, die Stellung der Architektur in unserer Zeit unterscheide sich dadurch von der Stellung der andern Künste, daß bei jener nur die Frage aufzuwerfen sei, in welchem Style die Aufgaben behandelt werden sollen, die sie mit allen anderen Zeiten gemein habe, während bei diesen zuerst sich frage, was sie überhaupt, welche Stoffe sie im gegenwärtigen Zeitalter als ihre Aufgaben zu betrachten haben. Genauer betrachtet ist aber jetzt auch für die Architektur eine ähnliche Frage gegeben; denn so viel ist gewiß, daß sie im Kirchenbau jetzt nichts Neues zu leisten vermag: der Punkt, auf den sie gewiesen ist, ist die politische Baukunst, und darf sie hoffen, in unbekannter Zukunft neue Formen für religiöse Zwecke zu erfinden, so werden eben diese mit dem politischen Leben in einem ganz anderen Zusammenhange stehen, als bisher. Wir werden sehen, wie den Verfasser sein richtig ahnender Geist an einer andern Stelle ebenfalls auf diesen Punkt führt.

Ist unsere Zeit von der einen Seite zu abstract und philosophisch, um sich eines Berufs zur Kunst rühmen zu können, so wird ihr von der andern Seite der entgegengesetzte Vorwurf der Materialität gemacht. An sich ist es nicht schwer, den scheinbaren Widerspruch zu lösen. Unsere Wissenschaft und in Uebereinstimmung mit ihr die populäre Reflexion ist abstract nur in dem

Sinne, daß sie die jenseitigen Ideale aufzulösen, die Phantasiebilder, die sich zwischen die reinen Gedankenbestimmungen und zwischen die Wirklichkeit, worin diese als Gesetze herrschen, bisher geschoben haben, aufzulösen geht. In Wahrheit aber will sie dadurch den wahren Begriff der Realität der Idee herstellen, den Geist in die Wirklichkeit einführen. Mit diesem theoretischen Streben der modernen Bildung fällt das Bemühen des praktischen Verstandes, die Materie Schritt für Schritt immer vollkommener in den Dienst der menschlichen Zwecke zu ziehen, vollkommen zusammen und ist in diesem Sinne betrachtet so wenig als ein materielles zu bezeichnen, daß es vielmehr nur die andere Seite desselben realistischen Idealismus ist, der unsere Zeit bewegt. Allein wir stehen hier auf ästhetischem Boden und was, den Fortschritt des Geistes im Ganzen genommen, ein großes Schauspiel ist, kann auf diesem Standpunkte ein höchst niederdrückendes sein. Die Menge derer, welche unmittelbar in den Maschinengeist unserer Zeit verstrickt sind, darf sich des Bewußtseins jenes hohen Sinnes, der ihrem Treiben zu Grunde liegt, keineswegs rühmen, ihr Geist ist zwischen Walzen und Rädern so prosaisch geworden, wie das ewig eintönige Sausen ihrer Maschinen, und sie fragen nichts darnach, ob der todte Mechanismus vollends jede lebendige Theilnahme der Individualität von der Hervorbringung der Produkte ausscheidet, ob das Fabrikwesen die gute alte Sitte ganzer Bevölkerungen, den ehrenfesten alten Handwerksgeist, das gemüthliche Einleben der Seele in den Charakter der Arbeit vollends aufreibt, die kindliche Blüthe physisch und geistig mordet, Schaaren liederlicher, rechtloser Arbeiter und Arbeiterinnen in die Straßen der Städte ergießt, Viele in Armuth stürzt, um Wenige zu

bereichern, und so den Wohlstand, die Gesundheit, die Individualität, die Sitte, welche die Bedingung aller Kunstblüthe ist, vernichtet. Wo der Sinn für Kunst Wurzel schlagen soll, wenn sein uralter Boden, das Handwerk, auf diese Weise vor unsern Augen entseelt wird, mag ein Anderer einsehen. Aber der Fabrikgeist zehrt auch alle Formen auf, welche das Auge des Künstlers von Jugend auf bildend umgeben und für sein Werk ihm den unentbehrlichen Körper liefern sollen. Es ist hier nicht bloß von Dampfschiffen und Eisenbahnen die Rede, welche neben dem windbeseelten Segelschiff, dem von schnaubenden Hengsten gezogenen Wagen künstlerisch ganz wegfallen, nicht von den Verwüstungen, welche die wohlfeilen Lappen der Zizze und Kattune in den Volkstrachten angestellt haben, nicht von dem tausendfachen uns überall umgebenden Geräthe, das auf den ersten Anblick dem Auge sagt, daß es nicht aus der lebendigen Hand, sondern aus der todten Maschine kommt, sondern es ist von dem mechanischen Charakter die Rede, der sich im weitesten Sinne allen Formen aufgedrückt hat, von dem Maschinenlaufe des ganzen Staatswesens, der dem Individuum den ledernen Charakter des Philisters aufzwängt, von den falschen Anstandsfesseln der Gesellschaft, des Gespräches, der Dressur der Erziehungsanstalten, dem Zopf- und Kamaschendienst des Militärs, der farblos dürftigen, hungrigen Kleidertracht, welche nicht erlaubt, auch nur eine volle Farbe, ein bischen Phantasie anzubringen, wenn man nicht für einen Narren oder Kunstreiter gelten will, von der öden Kahlheit unserer Häuser und Straßen, der kläglichen Anstrengung, uns auf unsern gemachten Schulmeister-Festen vergnügt zu stellen, dem schlaffen, affectirt nachlässigen Rutschen, das wir Tanz nennen:

kurz, es ist die Rede von einem Zustande, über den sich jeder, der einen Begriff davon hat, was leben heißt, wie anders die Völker einst athmeten, geradezu erhängen müßte, wenn nicht unsere Zeit tiefere geistige Nahrungsquellen hätte, die dem ernsten Menschen für die verlorene Jugend und Frische des Lebens Ersatz geben. Selbst auf die Thierwelt erstreckt sich diese Ertödtung. Die fortschreitende Cultur vertilgt alles Wild, und damit man auch die Hausthiere nicht mehr in ihrer Freiheit sehe, hat die Landwirthschaft die Stallfütterung eingeführt. Wer die lebensvollen Vergleichungen Homers aus der Thierwelt, wer die herrlichen Stellen im Hiob über den wilden Esel, den Stier u. s. w. mit Sinn gelesen hat, wer da weiß, was eine thierische Staffage in der Landschaft zu bedeuten hat, wird mich verstehen. In welchem ungeheuren Widerspruche demnach alle berechtigten und unberechtigten Interessen der Bildung mit den Interessen der Kunst stehen, wie genau allemal da, wo etwas modernes auftaucht, ein Stück poetischer Lebendigkeit weiter verloren geht und allemal nur da etwas künstlerisch Brauchbares zum Vorschein kommt, wo im Sinne der Bildung vielmehr ein Uebel liegt, in Verletzungen der Polizeigesetze, in Revolutionen, bei Lumpen, Zigeunern, Seiltänzern, diebischen Mausfallenhändlern: darein scheint unser Verfasser die nothwendige Einsicht keineswegs gewonnen zu haben. Er nennt als ein Beispiel materieller (d. h. mechanischer, auf die Beherrschung der Materie gerichteter) Erscheinungen, die doch die größten geistigen Früchte getragen haben, die Buchdruckerkunst. Genau ein richtiges Exempel für jenen Widerspruch. Dieser Mechanismus der Mittheilung, für den geistigen Fortschritt ein unendlicher Hebel, hat in der Welt der ästhetischen

Formen unendliche Zerstörungen angerichtet. Man stelle sich das griechische, das mittelalterliche Volksleben in allen denjenigen seiner Erscheinungen vor, wodurch es der eigenen und der späteren Kunst so reichen Stoff und Nahrung bot, und denke sich dann die Buchdruckerkunst in jene Zustände hinein, so fällt das ganze Bild zusammen. Ist es nicht schöner, wenn der lebendige Mensch das Buch ist, in das ein bestimmter Umkreis von Kenntnissen gebunden ist, als die todte Sammlung schwarzer Lettern? Hätten die Griechen die Tragödien und die Komödien ihrer großen Dichter auswendig gewußt, wenn sie gedruckt gewesen wären? Ist lebendige Rede, Vorlesen von Handschriften, Absingen von Volksliedern im Freien nicht poetischer, als Druckenlassen und Lesen? Hat irgend etwas mehr die Beredsamkeit erstickt, als die Buchdruckerkunst? Können sich noch Sagenkreise wie im Alterthum und Mittelalter bilden, wo Zeitungen gedruckt werden? Gegen alle diese Formen unmittelbarer Lebendigkeit der Mittheilung haben wir das unschätzbare Gut einer blitzschnellen Circulation aller Kenntnisse und Ideen, einer geflügelten Verbreitung des elektrischen Gedankenstoffes durch alle Stände eingetauscht: wir haben rein geistig, auch praktisch, politisch, demokratisch unendlich gewonnen, aber ästhetisch unendlich verloren.

So nennt der Verf. die Reliefcopirmaschinen, Diagraphen, das Daguerrotyp, den Oel- und Farbendruck: lauter Erfindungen, welche keineswegs als Beförderungsmittel der productiven Kunst anzusehen sind, so mannigfach ihr übriger Nutzen sein mag. Das Daguerrotyp z. B. kann dem Künstler kaum auch nur den Vortheil einer ersten, durch freiere Composition und Stylisirung nachher umzugestaltenden Skizze geben; denn Auge und Hand

des wahren Künstlers idealisirt schon im Aufnehmen der ersten Skizze. Ganz übergangen aber hat der Verf. alle jene Sphären des wirklichen Lebens, worin der fortschreitende Mechanismus im engern und weitern Sinne eine poetische Form um die andere aufhebt. Ich will aus tausend Dingen nur noch Eines nennen: sind Kutschen, Kunststraßen, Posten nicht eine treffliche Einrichtung? Aber sind Fußgänger, Reiter auf wildem Wege, Boten nicht poetischer? Und so in allen Sphären; das Bequemere, die größere Förderung des Verkehrs ist allemal das ästhetisch Ungünstigere. Ja ich muß bekennen: wenn ich dieß Alles überblicke, wenn ich erwäge, daß dieses Auflecken aller unmittelbaren Lebendigkeit nur immer mehr zunehmen muß, weil es im Interesse der Bildung ist, wenn ich mich dann erinnere, wie die Kunst, wenn sie irgend fröhlich blühen soll, überall gerade das entgegengesetzte Interesse hat und lauter Formen bedarf, die einem Zustande angehören, wo Behagen und Luxus zwar eine gewisse Stufe erreicht haben, aber noch nicht diejenige, auf welcher das Maschinenhafte die unmittelbare sinnliche Bethätigung der Individualität erspart: dann verzweifle ich völlig an aller Zukunft der Kunst. Der Verf. wird darum nicht gegen mich geltend machen, was er S. 51 sagt: „absurd finde ich das Gerede, daß die Aufklärung die Kunst ersticke.“ Es ist etwas Anderes, die Aufklärung beklagen, weil sie die Kunst erstickt, etwas Anderes, die Kunst beklagen, weil sie von der Aufklärung erstickt wird, und ich thue nur das Letztere. Kann er mich widerlegen, um so besser; es ist Niemand lieber, als mir.

Hallmann ist, wie wir sahen, frisch und jugendlich genug, einzusehen, daß die Kunst ihre Motive nur aus der Gegenwart

nehmen kann. Es versteht sich, daß dieß nicht rein buchstäblich zu nehmen ist; das Dargestellte kann und muß vergangen sein, aber es soll in lebendiger Erinnerung stehen und als eine substantielle Macht im Bewußtsein der Zeit leben. Darin läge nun etwa eine Auskunft, der eben ausgesprochenen Verzweiflung zu entgehen; der Künstler würde eine Scene aus der Vergangenheit wählen, welche ein wesentliches Interesse für die Bewegungen der Gegenwart hätte, und genösse so den doppelten Vortheil, den inneren Gehalt aus der geistigen Welt derjenigen, für die er darstellt, die Formen aber aus der Vergangenheit zu nehmen. Allein es ist auch dieß keine wahre Auskunft. Die malerischen Formen muß der Künstler auch aus der Gegenwart nehmen können; so lange er jedes erträgliche Stück Kleid aus alten Rüstkammern, Trödelbuden, bei entlegenen Völkern zusammensuchen muß, befindet sich der Maler (und im Grunde auch der Dichter) in demselben Falle wie der Bildhauer, dessen Kunst nie wieder eine andere Stelle einnehmen kann, als die einer mäßigen Reproduktion der griechischen Plastik, weil er nicht bloß das Nackte nur an bezahlten Modellen und steifen akademischen Akten sieht, sondern die Art der Verhüllung, Haltung, Geberde, Bewegung, wie sie ihn überall umgibt, durchaus unplastisch ist. Die Kunst hat keine Lebenssäfte mehr, wenn sie ihre Studien nicht mehr in der Wirklichkeit machen kann.

Nachdem nun H. von seinem Standpunkte aus die Verkehrtheit gewisser neuerer Unternehmungen, wie des Gedankens, einen Kaiserstuhl bei Rense zu erbauen, dem Arminius auf dem Teutoburger Walde ein Standbild zu errichten — die lächerliche Thorheit einer abstracten Begeisterung — gebührend aufgewiesen hat,

führt er einige Beispiele von zeitgemäßen Aufgaben an, und hier ist es, wo wir am weitesten von ihm abweichen müssen, die wir ihm die Forderung eines geschichtlichen, dem Interesse der Zeit entgegenkommenden Stoffes zwar einräumen, aber die Formen der Gegenwart für völlig unbrauchbar erklären müssen. Scenen aus dem siebenjährigen Kriege, die er empfiehlt, kann man sich noch gefallen lassen, da die Zopfzeit immer noch ungleich malerischer ist, als die neueste; freilich können moderne Schlachtbilder, so bedeutend sie geschichtlich auch sein mögen, wegen der allem im engeren Sinne Heroischen entfremdeten Formen der modernen Kriegführung nur auf den Rang von Genre-Bildern Anspruch machen. Aber meinen Augen traute ich kaum, als ich las, daß die Huldigungsscene in Berlin als ein würdiger, wahrhaft zeitgemäßer Gegenstand für den Maler anzusehen sei. So mag sich denn, wenn man diese Masse erhabener Fräcke und preußischer Hüte auf der Leinwand vereinigt sehen wird, der „beseligende" Glaube an den König von Preußen an der Erinnerung jener großen Stunde entzücken, der „Stunde, wo Begeisterung die Herzen erfüllte, als der König unter der wogenden Masse seines treuen und liebenden Volkes aufstand und herrliche Worte sprach, Worte, die Bürge waren einer strahlenden Zukunft, als der König die Hand erhob zum Schwur und von allen Lippen unter dem Donner des Geschützes „Nun danket alle Gott" ertönte."

Der zweite dieser Aufsätze handelt „Ueber Kunststudium als die Quelle der Kunstleistungen, vornehmlich über das Studium der Architektur von künstlerischem Standpunkte." Die trefflichen Bemerkungen, welche der Verf. hier über die jetzige Erziehung des Künstlers, insbesondere des Baukünstlers, vorbringt, sind

mit allgemeinen Gedanken durchflochten, welche theilweise das Wahre in der Mitte treffen, theilweise aber an der Unklarheit und Confusion leiden, mit welcher unser Verf. kämpft. So spricht er gleich zum Eingang den seltsamen Satz aus, die Presse in Kunstsachen müsse künftig in die Hände der Künstler kommen, denn die Kunst habe deßwegen hauptsächlich durch die Presse gelitten, weil die Kunstkritik bis jetzt hauptsächlich in den Händen wissenschaftlicher Männer gewesen sei. „Schreibt ein Gelehrter über Kunst, so schreien oder lachen die Künstler, schreibt ein Künstler über Kunstsachen, so schreien die Gelehrten und wenn sie auch nicht gerade über die Ansichten der Künstler, so lachen sie doch häufig über stylistische Unvollkommenheiten.“ Dann sucht er dieß ewige Mißverstehen der Gelehrten und Künstler untereinander daraus zu erklären, „daß eine wissenschaftliche Auffassung künstlerischer Gegenstände dem eigentlich schaffenden Principe der Kunst zuwider ist, weil sie, wie unzählige Beispiele der neueren Kunst beweisen, dadurch durchaus collectiv statt productiv wird und geworden ist.“ Collectiv soll wohl abstract heißen; der Ausdruck scheint aber nicht umsonst gewählt, denn S. 39 heißt das Wissen etwas Zusammengelesenes, in sich Uneiniges, im Gegensatz gegen das Gefühl als etwas Ursprüngliches und Einfaches. Es fehlt nur noch, daß dem Gefühle geradezu das Prädikat der Allgemeinheit, dem Wissen das der Einzelheit zuerkannt und so das Verhältniß dieser beiden geistigen Formen geradezu umgekehrt wäre. Was aber der Verf. eigentlich sagen wollte und sollte, ist dieß. Es ist freilich ein Mißstand, daß zwei Kräfte, welche ein Schriftsteller über Kunst in sich vereinigen sollte, der Natur der Sache nach nicht vereinigt sein können: die Einsicht

in den inneren Entwickelungsgang der Kunstgeschichte im Großen und in die Aufgabe der Gegenwart, der philosophische Begriff des Wesens der einzelnen Künste, die Fähigkeit, die Idee eines gegebenen Kunstwerks in klare Worte zu fassen, und der Takt des Blickes, das volle Verständniß aller künstlerischen Formen, aller Feinheiten der Ausführung, wie es die Erfahrung des ausübenden Künstlers mit sich führt. Weil aber diese Gaben, der Beschränktheit menschlicher Dinge gemäß, an verschiedene Personen vertheilt bleiben *), so ist darum keineswegs zu wünschen, daß die Kunstkritik in die Hände der Künstler übergehe. Die Gelehrten lachen nicht etwa nur über stylistische Unvollkommenheiten schriftstellernder Künstler, wie dieß unserem Verf. das böse Gewissen eingibt, sondern sie durchschauen die völlige Unsicherheit des Urtheils, in welche der Künstler verfällt, der sich aus der Sphäre der frischen Unmittelbarkeit in das Feld der Theorie, wo nur ein philosophisch gebildetes Denken den Weg findet, hinüberbegibt. Niemals war diese Unsicherheit größer, als in jetziger Zeit, wo dem Künstler nicht mehr eine traditionell ausgebildete Typenwelt seine Stoffe ein für allemal an die Hand gibt und er in dem Chaos von wählbaren Stoffen und verworrenen Urtheilen den Wald vor Bäumen nicht sieht; eben darum ist die Erscheinung eines Künstlers von so gesunden allgemeinen Ansichten über das, was unserer Kunst im Großen Noth thut, wie Hallmann, eine Perle. Die wahre Bestimmung des Künstlers ist aber, getragen von einem großen Instinkte der Zeit und des Volkes, ohne Be-

*) Es gibt übrigens Ausnahmen, ich erinnere nur an Hotho, der das frischeste Auge mit dem tiefen Denken des Kunstphilosophen verbindet.

wußtsein über die letzten Gründe und den reinen Ideengehalt seines Werkes hervorzubringen, was ihm die schaffende Phantasie eingibt. Das Uebel unserer Zeit ist eben, daß ein solcher Instinct nicht waltet. Unsere Künstler haben das schöne Dunkel der Unbefangenheit geopfert, aber dafür nicht das reine Licht des Denkens erobert, sondern straucheln in der Mitte zwischen Tag und Nacht. Was sie von Reflexion aufgenommen haben, reicht gerade hin, ihre Naivität zu zerstören, und die Reste von dieser, die sie in jene hinübertragen, reichen gerade hin, ihnen die Consequenz des Denkens unmöglich zu machen. Daher müssen sie es sich gefallen lassen, daß ihnen der Philosoph sagt, was die Zeit von ihnen fordert, der Philosoph, dem sie doch an Einsicht in das Praktische der Kunst, an Gefühl einzelner Schönheiten unendlich überlegen sind. Dieser Uebelstand könnte sich aber nur noch in's Unermeßliche verschlimmern, wenn die Kritik vollends in die Hände der Künstler übergehen sollte; dann würde ihnen die Gewohnheit der Reflexion vollends jede Frische der Conception verzehren und „Unternehmungen voll Mark und Nachdruck“ — wenn anders soche zu hoffen sind — „die Blässe des Gedankens ankränkeln.“ Der Künstler soll als Werkzeug der geschichtlichen Entwicklung inmitten derselben stehen, der Philosoph sie überblicken; beides ist nicht für beide. Warum nun aber unser Verf. auf das Wissen so gar schlecht zu sprechen ist, dieß kommt von dem großen Mißverständnisse her, daß er meint, der Philosoph wolle dem einzelnen Künstler im einzelnen Falle vorschreiben, was er zu machen habe, und sich anmaßen, was nur Sache der schaffenden Phantasie ist. Deßwegen sagt er, die Wissenschaft sei collectiv statt productiv. Das Wahre davon ist dieß: die Kunst ist unmittelbar productiv, die

Wissenschaft steigt durch die Momente der verständigen Vermittlung, deren eines das collective, d. h. die Zusammenfassung des Besonderen unter das Allgemeine ist, zur Idee auf, welche aber das Productivste von Allem ist, was es geben kann, indem sie die Production der Künstlers selbst, die ihm ein Geheimniß ist, durchschaut und ihm in die Werkstätte seines Schaffens sieht. Dieß ist freilich eine andere Art von Productivität, als die unmittelbare, der Natur verwandte des Künstlers; wenn daher in jetziger Zeit die Wissenschaft so frei ist, den Künstlern zu sagen: das ist euer Weg, da müßt ihr hinaus! so maßt sie sich keineswegs an, ihnen im Einzelnen zu sagen, was und wie sie schaffen sollen, sondern zu dem einzelnen Schaffen verhält sie sich allerdings so, daß sie das Vorhandene vergleicht, unter gemeinschaftliche Merkmale subsumirt und daraus die Richtung der Zeit, der Provinz u. s. w. abstrahirt. Abstrahirt sie aber daraus eben dieß, daß diese Richtung keine zeitgemäße ist, so ruft sie billig den Künstlern zu: ihr sollt keine Wolkengebäude mehr, sondern Geschichte malen! u. s. w. Die Künstler dürfen sich darüber um so weniger beschweren, weil sie sich selbst auf das Feld begeben, worauf ihnen die Kritik überlegen ist, weil sie selbst Dogmen aufstellen über das, was darzustellen sei, thörichte Commentare zu ihren Triumphen der Religion in den Künsten schreiben u. dergl. Hallmann sagt selbst im grellen Widerspruche mit der behaupteten Untrüglichkeit des Gefühls, dasselbe müsse durch das Wissen berichtigt und gelenkt werden. Wer ist denn der Blinde, der Führer oder der, der ihn braucht? Das Gefühl ist gut und hat sein volles Recht in der Kunst, aber es kann irren und hat in sich nicht den Maaßstab, seinen Irrthum zu entdecken.

Was nun den Verf. in diese Mißverständnisse verwickelt, sind die Ansichten über Erziehung des Künstlers, die er auszusprechen im Sinne hat und die ihm in den vorangeschickten allgemeinen Bemerkungen verwirrend vorschweben. Er will nämlich zeigen, daß die Erziehung des Künstlers eine lebendig praktische, nicht eine schulmäßig wissenschaftliche sein soll, daher meint er, er müsse zum Voraus die Wissenschaft überhaupt gegen das Gefühl herunterſetzen, und vergißt sowohl, daß er die höhere Wissenschaft, von welcher die Kunstphilosophie ein Zweig ist, mit den Schulwissenschaften, welche in Kunst-Akademien getrieben werden, nicht verwechseln sollte, als auch, daß Niemand besser als der Kunstphilosoph einsieht, wie durch Schulzwang keine Künstler gebildet werden können.

Andere Bemerkungen allgemeiner Art, die er vorbringt, sind dagegen um so treffender. So berichtigt er die verkehrte Vorstellung von dem sogenannten künstlerischen Ideale, als ob der Künstler einen Gedanken spinnen und dann die Form dafür suchen solle, und sagt ganz musterhaft: „was bei dem Gelehrten das Denken, ist bei dem Künstler das Phantasiren im besseren Sinne; denn der eigentliche Künstler denkt, in sofern es die Kunst betrifft, stets in Formen, weil eben die Formen seine Ausdrucksweise sind.“ Was nun den Gegenstand selbst anbelangt, dem diese Abhandlung gilt, so führt er aus, wie der Schulzwang der Akademieen, wo Alle über Einen Kamm geschoren werden, im ewigen Copiren, in der Hetze der Examina die künstlerische Individualität erdrücken muß und nur phantasielose Beamtenkünstler ziehen kann. Insbesondere spricht er von der Bildung der Architekten, tadelt die Einrichtungen der Berliner

Bau-Akademie und verlangt statt des Mechanismus solcher Anstalten, daß der Künstler unter der unmittelbaren Aufsicht eines erfahrenen Meisters heranwachse, wo der Lehre stets die Anschauung zu Hülfe komme, mit der Theorie die Praxis zusammenfalle und insbesondere das ungleiche, getrennte Fortschreiten in den einzelnen Zweigen, wie dieß ein Hauptübel in der Eintheilung des akademischen Curses sei, nicht stattfinden könne. Ich kann dieß hier nicht im Einzelnen verfolgen, sondern nur aussprechen, daß hier ein Punkt erörtert wird, der für die Erkenntniß der Gebrechen der modernen Kunst von der größten Wichtigkeit und gewiß werth ist, gründlich in's Auge gefaßt zu werden, wo denn die Aufgabe wäre, die Schule, wie sie in allen Zeitaltern hoher Kunstblüthe beschaffen war, mit der modernen akademischen Erziehung zu vergleichen und sich zu überzeugen, wie auch hier der Geist des Mechanismus an die Stelle der individuellen Thätigkeit und Einwirkung getreten ist.

Insbesondere dürfte sich jede Regierung empfohlen sein lassen, was Hallmann über die Zweckmäßigkeit einer Trennung des Stadt- und Prachtbaues von dem obligaten Staatsbaudienste und der Eröffnung von Concursen bei architektonischen Kunstwerken sagt; würden die bedeutenderen Bauten nicht mehr verrosteten, in der Beschneidung der Pläne durch die Ministerien versauerten Bau-Beamten, sondern durch Concurs dem Talente überlassen, so hätten wir nicht überall den Anblick der meskinen Kästen und Schachteln, welche öffentliche Gebäude vorstellen sollen.

Zwischen diese Ausführung schieben sich wieder einzelne Gedanken ein, worin die das ganze Schriftchen belebende Idee einer Kunst, welche das Mark der Wirklichkeit in sich aufnimmt, auf's

Erfreulichste hervortritt, wiewohl sie mit manchem Unrichtigen verwoben sind. So faßt der Verfasser S. 40 den religiösen Glauben in dem veralteten Sinne der subjectiven Aufklärung als ein bloß individuelles Gefühl, setzt aber dann sehr schön hinzu: „Die Welt, die immer so ungläubig verschrieene, ist so gläubig, ja vielleicht gläubiger, als je, sie ist göttlicher geworden, indem sie menschlicher geworden ist." Ferner deckt er einen Punkt auf, an welchem die Unlebendigkeit der jetzigen Kunst auf's Neue einleuchtet und welcher doch in unserer Zeit von den Meisten übersehen wird. Er sichert der Baukunst ihre wahre Bestimmung, die Mutter der anderen Künste zu sein, er beklagt ihre jetzige Isolirung und Zusammenhangslosigkeit, eine Folge der einseitigen Ausbildung unserer Künstler. Wenn sonst zum lebendigen Dienste der Gegenwart, zum Genuß und zur Erhebung des Volks die Architektur mit dem Schmucke der anderen Künste sich verband, so ist jetzt die höchste Verbindung, die wir kennen, die Herstellung eines Gebäudes, worin Gemälde und Statuen, herausgenommen aus der geschichtlichen Umgebung, der sie angehörten, wie in der Kapsel des Botanikers die abgerupfte Blume, gesammelt werden. Die Gallerien, die Museen sind ebenso nothwendige, verdienstliche, als entmuthigende Erscheinungen unserer Zeit, ein vollständiger Beweis, daß wir nicht Schöpfer, sondern Sammler sind, „geistige Kirchhöfe, Mumienkästen, deren Priester Todtengräber sind." „Der einzige Tempel der Kunst ist das Leben und seine Priester sind Künstler! Darum laßt uns unsern edlen Beruf nicht verkennen, arbeiten wir nicht für unseren Mumienkasten, arbeiten wir zur Verschönerung unseres Heiligthums, zur Verherrlichung des Lebens!"

In aller Kürze übergehe ich die dritte Abhandlung: „Ueber den Bau protestantischer Kirchen, insbesondere über den Bau eines Domes für Berlin.“ Ich muß nämlich vor Allem gestehen, daß ich in dem Bau eines Domes zu Berlin keineswegs das welthistorische Ereigniß, die Aussicht auf ein großes protestantisches Gegenstück zur Peterskirche finden kann, wie der Verfasser; ja, als einen solchen Ketzer muß ich mich bekennen, daß ich dieses Ereigniß für sehr gleichgültig halte und für eben so gleichgültig, ob der Plan, den H. vorlegt, als gelungen anzusehen ist oder nicht. Unsere Kirche hat eingesehen, daß sie in dem Sinne, wie die katholische, nimmermehr Kirche sein kann, und es ist im Geringsten von keiner Wichtigkeit, ob für einen Cultus, dessen dogmatischen Grundlagen die Mehrzahl der Gebildeten sich ebenso entfremdet hat, wie einst die Reformation der katholischen Kirche, etwas mehr oder minder Gelungenes gebaut wird. Ist etwas an dem vom Verfasser mitgetheilten Entwurfe, worin ein Keim der Zukunft liegt, so ist es der Gedanke, einen Raum der Kirche den Monumenten großer vaterländischer Männer zu bestimmen, wie die Westmünster-Abtei. Uebrigens wendet H. den Rundbogenstyl an, den er organisch fortzubilden sucht, und sollen wir einmal unselbstständig unter den dagewesenen Stylen wählen, so mag dieser vielleicht der empfehlenswertheste sein. Allein dieß sind Fragen der unfruchtbarsten Art: ein Styl bildet sich nicht durch Absicht und Reflexion Einzelner, sondern durch einen leitenden Instinkt der Zeit; dieß weiß Niemand besser, als gerade unser Verfasser, wie er es S. 50 in der trefflichen Bemerkung zeigt: „Styl im weiteren Sinne ist nichts Anderes, als das in Formen verkörperte Empfindungsvermögen einer bestimmten Zeit; es kann

daher auch nur periodenweise von einem Style die Rede sein, d. h. sobald man im Stande ist, eine Vergangenheit als solche zu übersehen, so stellt sich eine gewisse, durch den Geist der Zeit herbeigeführte, Aehnlichkeit in den individuellen Ausdrucksweisen der Künstler heraus und unsere Anschauung von einem bestimmten Standpunkte macht uns dieß im Einzelnen eigenthümlich Hervorgebildete als ein im Ganzen Zusammenhängendes erkennen. Aus dieser Erklärung, welche nur allein die richtige sein kann, weil sie auf die Entstehung der Formenwelt überhaupt basirt ist, geht hervor, daß es eben so thöricht sei, in einem Style, der vielleicht Jahrtausende vor (soll heißen: hinter) uns liegt, als in einem Style zu bauen, den wir als einen neuen erfunden haben wollen; denn so wenig es dem Menschen möglich ist, mit seinen Augen sich auf den Hinterkopf zu sehen, so wenig er in einem Blicke sein ganzes Ich zusammenfassen kann, so absurd ist das Gerede von der plötzlichen Erfindung eines Styles."

In ungleich ersprießlichere und energischere Erwägungen, als die über neue Kirchen, hat den Verfasser der Entwurf zu einem weltlichen, einem Staatsverwaltungs-Gebäude für Berlin hineingezogen, womit er sich in der vierten Abhandlung beschäftigt. Hier ist er im rechten Zuge, hier weiß er, was die Zeit braucht, und zum erstenmale bringt aus dem lauten Jubel der Selbsttäuschung und der Affectation eine wahre deutsche Stimme der Verwerfung gegen zwei so verzwickte Unternehmungen, wie die Walhalla und der Ausbau des Kölner Doms, hervor. Die erstere ist jetzt fertig, lassen wir sie sanft ruhen in dem Tode, zu dem sie geboren ist, mag in dem griechischen Tempel an der Donau die Heilige X. Y. Z. neben Diebitsch Sabalkansky ruhig den Traum

der Unsterblichkeit träumen! Der Dombau aber ist eben im Werke, und da ist es noch der Mühe werth, zu reden, damit die Nachkommen wenigstens sehen, daß unter tausend Nüchternen, welche sich in die Begeisterung für das Abgestorbene hineinarbeiten, wenigstens einige Begeisterte waren, die das Werdende, das Jugendliche wollten. Der Hauptgrund des kräftigen Abscheu's, den unser Verfasser gegen dieß Unternehmen ausspricht, ist der gerechte Schmerz des Künstlers, der unendliche Kräfte für ein Werk verschwenden sieht, wo nichts zu schaffen, sondern nur ein 600 Jahre alter Plan auszuführen ist. Ich kann nicht umhin, eine Probe der naiven Kraft zu geben, zu welcher, aus der vielen stylistischen Noth, in der sie sich abquält, hier die Sprache des Verfassers sich erhebt. „Nun denn, ihr deutsche Künstlerjugend, köstliche Pfänder der Liebe und Weisheit eurer Lehrer und Erzieher, die ihr wohl exercirt seid, nicht nur in der Kunst, sondern auch vor Allem in der Kunst, auf allerhöchstes Verlangen mit patentirten Zündhölzchen Begeisterung für beliebige Kunstepochen in euch anzufachen und nach Gutdünken zu vertuschen, wohlan denn! heraus mit der Begeisterung für das Werk, was das einige Deutschland als Symbol seines geistigen Zustandes schaffen will! Gehet hin und werdet zu Steinträgern am Kölner Dombau, es braucht nur Hände, nur menschlichen Mechanismus, die Idee ist ja schon seit 600 Jahren fertig, überdem ist das Steintragen ein herrliches Mittel zur christlichen Demuth! — — Ihr Architekten, werdet Steinklopfer, und wenn euch die Richtung der Zeit noch etwas Saft gelassen, so laßt euch zu Mörtel zerstampfen, oder meiselt und klopft so lange fort für die erhabene Idee, bis euer bischen eignes Leben erloschen ist und ihr erstarrt

und versteinert, gleich so mancher verzerrten Fratze des Mittelalters, als Verzierung in die Mauer des Doms eingelassen werden könnt! . . . . Ihr größten Hebel des Fortschritts, Alterthumsforscher und Recensenten, wenn ihr den Riesenbau durch unaufhörliches journalistisches Spektakeln*) und Schreien endlich bis zum Dache gebracht, so laßt euch als Dachtraufen einmauern, ihr werdet darin zur Ehre der großen Idee euren eigentlichen angeborenen Beruf erkennen! Euer stets offener Mund, euer oft so hohles Innere und leerer Bauch wird euch vortrefflich als Rinnsteine qualificiren! Es gilt ja gleich, ob das Wasser dieses oder jenes Jahrhunderts durch euch hindurchläuft, ihr spukt es hinunter auf die dumme Welt und beruft euch auf den Einfluß vom Himmel und daß ein Naturgesetz euch dazu zwingt!" u. s. w.

Wenn H. als Künstler billig vor Allem die künstlerischen Kräfte beklagt, welche hier zu unfreiem Handlangerwerke verschwendet werden, so müssen wir ebensosehr auch die ungeheuern materiellen Kräfte bedauern, welche darauf gehen, um etwas Abgestorbenes zu vollenden. Wo aus der Fülle des Wohlseins in einem Volke von selbst die Blume der Kunst hervorspringt, da ist kein Aufwand zu groß, um sich in glänzenden Werken das Bild der eigenen Herrlichkeit gegenüberzustellen; die Summen, welche die Athener nach den Perserkriegen für ihre hohen Tempel und majestätischen Götterbilder zur Feier der eigenen Größe bestimmten, waren ungeheuer; aber jeder Kreuzer, den wir für galvanische Belebung eines Kunstleichnams ausgeben, wäre besser zu Suppen für die Armen verwendet. Ein Leichnam aber ist es,

*) Der Verfasser schreibt: Spectakeln.

wovon wir reden. Hätte der gothische Styl noch Lebenskraft gehabt, so wäre der Dom, der jetzt als sprechender Zeuge eines während seines Baues erloschenen Geistes dasteht, nicht unvollendet geblieben. Der Geist, aus dem dieser Styl und dieses Musterwerk dieses Styls kam, war erloschen, und wir wollen ohne den Geist, ja aus einem andern Geiste fortsetzen, was nur als Frucht jenes Geistes einen Sinn hat? Wir gießen mit unermeßlichen Opfern die wurzellose Pflanze? „Menschen, die solchen Richtungen folgen, sterben ihr ganzes Leben, während die, so der Gegenwart und der Zukunft zugewandt sind, es doch wenigstens leben.“ S. 86.

Dieß hat noch eine weitere, sehr ernste Seite. Man hat sich für den Kölner Dombau zunächst aus ästhetischen Gründen begeistert; man beklagt, daß der Prachtbau, der das vollkommenste Muster eines herrlichen Styls zu werden bestimmt war, unterbrochen worden ist, und schwärmt für die Herstellung eines vollkommenen Modells der gothischen Architektur. Mit dem Zwecke eines bloßen Modells stehen aber die unübersehlichen Kosten eines solchen Unternehmens in einem doppelten Mißverhältnisse und man kann diesen abstract ästhetischen Standpunkt höchstens dem Künstler vom Fach, und auch diesem nur, sofern er den wesentlichen Zusammenhang der Kunst mit dem Leben vergißt, nachsehen. Die Hauptsache jedoch ist diese: der Kölner Dom ist kein bloßes Modell, er ist ein Gebäude, das für einen sehr bestimmten Gebrauch bestimmt ist und bestimmt bleibt: für den katholischen Cultus. Die Weltanschauung, aus welcher dieser Cultus und sein Baustyl hervorging, ist allerdings factisch nicht untergegangen, aber der Saft ist ihr verdorrt, den sie bedurfte, um einen so herrlichen Baum höher zu treiben; ausgeschieden

sind ihre Säfte und haben längst andere, geistigere Blumen als diese steinernen, getrieben. Mit der Spannung der Polemik gegen diese Früchte eines neuen Geistes fristet sie selbst ein markloses, seit Jahrhunderten überflügeltes Leben. Deutschland soll also mit ungeheuern Opfern ein Haus des Cultus bauen für die Kirche, aus deren geistzwingenden Banden es sich mit Gut und Blut, mit dem Opfer seines Wohlstands in einer dreißigjährigen Marterzeit befreit hat, soll es für eine Bevölkerung bauen, wo der Fanatismus der Priester entbrannter als irgendwo noch heute den heiligen Pfeiler des Völkerlebens, die Ehe, durch Verstörung der Gewissen erschüttert und so in den Eingeweiden des eigenen Volkes wühlt.

Dieß führt uns auf einen andern Gesichtspunkt, unter welchen man dieß Unternehmen zu stellen gesucht hat. Der Kölner Dom soll ein Symbol der deutschen Einheit sein. Hören wir hierüber unsern Verf.: „Wohl uns, wenn Deutschland das Bedürfniß fühlt, einig zu sein, aber laßt, wenn wir Bedürfniß zu gemeinsamen Schöpfungen fühlen, auch diese dem Gefühle analog und es verkörpernd sein. Warum denn mit solch' edlem Triebe Maskerade spielen? Was soll überhaupt der Symboldienst bei einem Volke, welches Gottlob so weit mündig, daß es die Idee selbst zu begreifen im Stande ist! Das Symbol soll nur zur Erkenntniß der Idee führen, ist sie aber als solche erkannt, so ist das Symbol an sich gar nichts mehr nütze, und will man eine Idee durch Thaten verwirklichen oder in's Leben treten lassen, so sollen es bei Gott keine symbolischen Thaten und Werke sein, sondern solche, die das wahre Leben des Menschen bereichern und ihm nützlich sind.“ „Wenn man eine Kirche, die zur Ehre Gottes

erbaut wurde, jetzt zum Heumagazin benützt, so ist es im Grunde nicht schlimmer, als wenn man den Kölner Dom als Symbol deutscher Einheit erbaut, da man sich überzeugt hat, daß man es aus Liebe zu Gott nicht mehr im Stande ist. Der ganze Unterschied besteht darin, daß die Kirche mit materiellen, der Dom aber mit geistigen Stoffen vollgestopft ist, die beide nicht hineingehören.“ Es ist aber nicht nur eine verkünstelte Reflexion, eine katholische Kirche unter den Gesichtspunkt eines Nationalsymbols bringen zu wollen, sondern es ist auch eine verkehrte. Die Bekenner der Confession, für welche diese Kirche vollendet werden soll, sind, wenn man der Sache auf den Grund geht und die längst bedeutungslos gewordene scholastische Unterscheidung zwischen Geistlichem und Weltlichem fallen läßt, eigentlich Unterthanen eines fremden und zwar des römischen Staats. Wer über meine Seele gebietet, der gebietet auch über meinen Leib. Der moderne Staat aber, der sich wesentlich auf Grundlagen gebaut hat, welche im weiteren Sinne ächt protestantisch sind, fordert, daß seine Bürger ungetheilt, mit Leib und Seele, seinem vernünftigen Organismus angehören. Daß zwischen der römischen Kirche und einem solchen Staate, weil jene diesen als ein Rechtssubjekt im Grunde gar nicht anerkennt, eigentlich auch keine Verträge geschlossen werden können, hat in neuerer Zeit mehr als Ein Fall deutlich genug gezeigt. Man kann diesen Riß durch palliative Nachgiebigkeit für einige Frist wieder zuheilen, aber bälder kann von einer Einheit Deutschlands und auch nur Eines deutschen Staates gar nicht die Rede sein, als bis — nebst einigem Anderen — der Gegensatz der Confessionen verschwunden sein wird. Dieß setzt freilich auch wesentliche Veränderungen der

protestantischen Kirche voraus, weswegen ich auch ausgesprochen habe, daß die kirchliche protestantische Architektur unmöglich eine künstlerische Frucht entfalten könne.

Hier kehren wir noch einmal zu unserem Verf. zurück und finden ihn auf einem Wege, der ungleich richtiger und consequenter ist, als der Berlinertraum von einem welthistorischen Berliner Dom. „Es geht aus den Ereignissen und Thaten der letzten drei Jahrhunderte nach der Reformation deutlich genug das Streben hervor, sich, selbst in religiöser Hinsicht, mit der Erde und unserem irdischen Dasein wieder auszusöhnen und auf einem Boden wieder heimisch zu werden, den Aberglaube, Schwärmerei und Mißverstehen des Christenthums uns als eine Wüste erscheinen machen wollte. Die ganzen Bestrebungen des Mittelalters galten dem Himmel, dem himmlischen Reiche wurde das Irdische geopfert, bis das nackt hervortretende Streben der Kirche selbst nach irdischem Besitz und Macht den Völkern über den Werth desselben die Augen öffnete. Seit der Reformation erscheint daher das sonst in Religion und Kunst für profan Gehaltene fortwährend mit dem Heiligen durcheinandergemischt, das Religiöse fängt an in das Profane überzugehen und die humane Bildung unserer Zeit ist im höheren Sinne am Ende nichts Anderes, als ein praktisch gewordenes oder werdendes Christenthum. „„Wir wollen Bürger werden auf dem Boden, den unsere Väter fallend sich erobert."" Die Ansicht, daß wir bestimmt seien, uns hier auf Erden für den Himmel zu opfern, ging allmälig in den Glauben über, daß ein gottwohlgefälliger Wandel hier auf Erden darin bestehe und bestehen müsse, uns für das Gesammtwohl unserer Mitmenschen thätig und hilfreich zu erweisen und das, was wir

uns an geistigen und materiellen Gütern erwerben, nicht gleichsam in die Schatzkammer des Himmels zu tragen, sondern es vor Allen hier auf Erden auszugeben und zwar nach den Gesetzen und Sitten, wie sie die menschliche Weisheit zu bilden im Stande war. ...... Wenn also die Bestrebungen der meisten Völker sich dem Staate immer mehr zuwenden und man glaubt, daß die Kirche oder der religiöse Sinn dadurch einbüße, so scheint es mir im Gegentheil ein Gewinn zu sein, wenn man den Staat als die höchst mögliche irdische Form religiöser Ideen auszubilden sich bestrebt, ihn also als eine praktisch gewordene Religion betrachtet, und dann möchte es allerdings eine Zeit geben können, wo Staat und Kirche ganz und gar Eins würden. ...... Wenn wir nun betrachten, inwieferne die Kunst von jeher bemüht gewesen, das, was dem Menschen das Höchste war, seine Religion und seinen Glauben zu verherrlichen, wenn wir durch die Richtung der Zeit bemerkt haben, daß die Kunst sich mehr und mehr mit Gegenständen des praktischen Lebens befaßte, weil nach unserer Ansicht überhaupt die Religion selbst mehr praktisch wurde, so werden wir wenigstens zugeben müssen, daß, wenn die Kunst möglich bleiben soll, d. h. wenn die Kunst ihre Wirkung und ihren Zweck nicht aus den Augen verlieren soll, sie auch dabei wieder bedeutend auftreten muß, was selbst in der Zeit als das Bedeutendste hervortritt, und dieses ist der Staat und seine Verwaltung."

Hier sind wir mit unserem Verf. auf dem Punkte angekommen, wo alle Abweichung zwischen uns verschwunden ist und drücken ihm als einem geistig Befreundeten die Hand, indem wir die nähere Prüfung des von ihm mitgetheilten Plans für ein Staatsverwaltungsgebäude den Sachverständigen überlassen.

III.

Zur Poesie.

1. Zur Kritik früherer Poesie.

Die Litteratur über Goethes Faust.

(Hallische Jahrb. für deutsche Wissenschaft u. Kunst, Jahrg. 1839. Nr. 9 ff.

Goethes Faust ist dunkel. Ein Beweis davon sind die vielen über ihn erschienenen Schriften, die fast alle den Charakter von Commentaren tragen. Darf ein Gedicht dunkel sein? Es kommt auf die Bedeutung des Wortes an; wir müssen verschiedene Gründe des Dunkels unterscheiden.

Das Dunkel, welches Fremdheit der Sprache, Entfernung der Zeit und des Orts für Ausländer und späte Nachwelt mit sich führen, fällt hier natürlich weg, und hiemit der ganze philologische und antiquarische Apparat, den solches Dunkel zu seiner Lichtung erfordert. Doch kann ein Gedicht auch für die eigene Nation und Mitwelt einzelne Dunkelheiten enthalten, wenn die Scene in einer entfernten Zeit, an einem entlegenen Orte spielt, und der Dichter um der nöthigen historischen Treue willen Manches beibrachte, was gelehrte Notizen erfordert. Dahin rechne ich nicht sowohl das Bild der Zeit, des Landes überhaupt, deren Gesittung, politische und andere Zustände. Der Dichter setzt in unserem Zeitalter, dessen Poesie wesentlich Kunstpoesie ist, gebildete Leser voraus und Kenntnisse in der Geschichte; sollte das Bild der Zeit, in welcher das Gedicht spielt, in ihrem Gedächt-

niß mehr oder minder erloschen sein, so wird er es eben durch die Lebendigkeit seiner Poesie wieder auffrischen, die Sitte und Naturbestimmtheit eines fremden Volks wird ebenfalls das Gedicht selbst so vergegenwärtigen, daß nicht eben eine gründliche Kenntniß beim Leser oder Zuschauer vorausgesetzt wird. Manches Aeußerliche wird er immerhin aufzunehmen veranlaßt sein, was einigen gelehrten Apparat zur Verständigung wünschenswerth macht. Niemand wird es Goethe verargen, wenn er uns die Mühe auflegt, uns zu erkundigen, was ein Incubus, ein Pentagramm u. dergl. sei. Der Zauberglaube jener Zeit ist einmal die äußerliche Atmosphäre, worin die Tragödie spielt, und diese muß durch solche einzelne Züge zu einem concreten Bilde condensirt werden.

Etwas Anderes ist es schon, wenn dasselbe Gedicht aus der Vergangenheit, in der es spielt, in die nächste Gegenwart herübergreifend, allerhand Anspielungen auf moderne Litteratur, Sittengeschichte u. s. w. in sich aufnimmt, welche auch für den wahrhaft Gebildeten einer erklärenden Notiz bedürfen, sofern ihr Gegenstand nicht von allgemeiner und bleibender, sondern von vorübergehender und zufälliger Bedeutung ist. In dem Grade, in welchem ein Gedicht unsterblichen Gehalt hat und wesentliche, für alle Zukunft bedeutende Erscheinungen des Geistes in ihm niedergelegt sind, wird es lästig sein, Partieen in ihm anzutreffen, die, ohne Zusammenhang mit dem Ganzen episodisch eingefügt, auf ephemere Zeiterscheinungen satyrische Lichter werfen, welche kurz nach der Abfassung dem Publikum bereits unverständlich werden müssen, ja schon bei den ersten Lesern gewisse Lokalkenntnisse von Goethes näherer Umgebung u. dergl., was man sich nur zufällig verschafft, voraussetzen. In der That, es ist sehr zu miß-

billigen, es ist ein Leichtsinn und Uebermuth, daß Goethe eine Schnur von Xenien von meist ephemerer Bedeutung, da er eben nicht wußte, wohin damit, in ein ewiges Gedicht, wie den Faust, aufnahm. Wem ist zuzumuthen, daß er von Mieding, dem Theater-Maschinisten zu Weimar, wisse, daß er errathe, was der Servibilis bedeutet, daß unter dem Kranich Lavater verstanden ist u. s. w.? Diese Tages- und Ortsbeziehungen gehören nicht in ein weltumfassendes Gedicht, mit solcher Garderobe der Litteratur und Tagesgeschichte will man nicht geplackt sein, wo es sich um ewige Empfindungen handelt. Nicht nur in der Walpurgisnacht und dem störenden Intermezzo, schon in der Hexenküche kommen zu viele Nüsse der Art zu knacken, die mit einem Scheine tiefer Bedeutung täuschen und nur für den, der den kleinen Krieg der damaligen Litteratur erlebte, in Weimar war, Personen aus Goethes Umgebung kannte, verständlich sind. Jugendliche Geister namentlich, ohne Erfahrung, Weltkenntniß, die mit frischer Erwartung lauter großer und würdiger Ideen an die Tragödie treten, suchen in diesen kleinen Stichen allerhand Mysterien; ein Gedicht, wie Goethes Faust, sollte aber nicht mystificiren.

Reden wir aber von dem geistigen Gehalte und der inneren Form eines Gedichts, so muß sogleich unbedingt der Satz aufgestellt werden: ein Gedicht soll sich selbst erklären, soll durch sich selbst unmittelbar deutlich sein. Freilich — für wen? Es kann ein Gedicht geistige Erscheinungen zum Inhalte haben, die nur der versteht, der sie in irgend einer Weise selbst durchlebt hat, und nur derjenige durchlebt hat, der auf einer gewissen Höhe der Bildung steht. So wird Goethes Faust Niemand verständlich sein, der niemals

philosophische Zweifel gehegt, niemals über die höchsten Probleme des Denkens wissenschaftlich nachgedacht hat. Wer keine Idee vom Verhältniß des Bösen zur Weltordnung hat (und der gesunde Menschenverstand, der populäre Religionsunterricht geben noch keine), der wird nimmer den Prolog im Himmel, wer sich nicht mit der tiefsten Skepsis getragen hat, nimmer die ersten Scenen verstehen. Auch die Geschichte Gretchens, obwohl sie unmittelbar jedes Herz rührt, erhält doch ihre tiefste Wirkung erst durch ihre Beziehung auf die unendlichen Seelenkämpfe Fausts. Goethes Faust ist ein philosophisches Gedicht. Dies ist zunächst ein höchst zweideutiges Lob; denn daß ein Gedicht keineswegs metaphysische Fragen ausdrücklich und ausgesprochener Maßen an der Stirne tragen, daß vielmehr der metaphysische Gehalt ganz in Fleisch und Blut verwandelt, ganz in die Form unmittelbarer Erscheinung aufgegangen sein soll, dies setze ich als weltbekannte Binsen-Wahrheit voraus. Wenn nun Goethes Faust unverhüllter als irgend ein anderes bedeutendes Drama um letzte metaphysische Fragen sich dreht, zugleich aber von anerkannt ungeheurer poetischer Wirkung ist, so werden wir sagen müssen: darin zeige sich hier der Genius, daß er diesen Inhalt trotz seiner metaphysischen Weite und Tiefe in den festen ästhetischen Körper zu bannen verstand. Ist ihm dies gelungen, so müssen wir die oben aufgestellte Behauptung, daß nur der philosophisch Gebildete dies Gedicht verstehe, dahin beschränken, daß allerdings nur dieser, aber dieser, ohne sich während des Lesens begriffsmäßig philosophische Rechenschaft zu geben, das Gedicht vollständig genieße. Der Prolog im Himmel spricht die Idee der relativen Nothwendigkeit und beständigen Ohnmacht zugleich des Bösen so plastisch

aus, daß sie wirklich vergegenwärtigt ist; man braucht ihn nicht mit dem Kopfe, man kann ihn ganz mit der Phantasie lesen, und, was er besagen will, dennoch ganz in sich aufnehmen. So und nicht anders soll ein Gedicht gelesen werden. Die Poesie ist nicht da, daß sich der Leser den Kopf zerbreche, sie giebt ihre Ideen unvermerkt ein, weil sie ganz in Bild und Form gewandelt sind. So wie wir uns über ein Gedicht besinnen müssen, wie über Räthsel, so ist dies ein Beweis, daß diese Wandlung nicht gelungen ist, sondern Idee und Bild außereinander liegen geblieben sind. Dies ist dann ein Dunkel, das unter allen Umständen verwerflich ist. Ein bedeutendes Gedicht philosophisch zu erörtern ist ein sehr lobenswerthes Unternehmen. Aber was ist die Aufgabe? Nicht, einen philosophischen Commentar zu liefern, — verständlich soll das Gedicht für sich sein ohne alle Beihülfe dieser Art —, sondern den ersten Eindruck, den ästhetischen, der als solcher schon ein vollständig klarer sein muß, nachträglich in das philosophische Bewußtsein zu erheben, und sich von seinen Gründen Rechenschaft zu geben. Dies Geschäft hat nun zwei Seiten. Der reine Ideengehalt wird abgelöst von der Form. worein der Dichter ihn gegossen: dies ist die eine Hälfte des Geschäfts; die andere ist, daß man nachweist, wie und warum die Idee gerade in diese Form niedergelegt wurde, daß man den Proceß, wodurch der Dichter Idee und Bild in Eines wandelte, ihm nachdenkt. Wie die Momente der Idee und der Organismus der ästhetischen Form einander entsprechen, oder, wenn dies nicht der Fall ist, wo der Fehler liege, dies darzuthun ist die Aufgabe der philosophischen Betrachtung eines poetischen Kunstwerks. Eine Abhandlung über eine Tragödie soll nicht eine philosophische überhaupt,

sondern eine philosophisch-ästhetische sein; unter den philosophischen Wissenschaften ist es nicht die Metaphysik, nicht die Psychologie, Ethik, Religionsphilosophie, sondern die Aesthetik, die hier betheiligt ist. Ein Gedicht ist nicht zu behandeln, wie ein Faden, an welchem hinlaufend man Gelegenheit nimmt, über Dies und Das zu philosophiren, nicht wie ein Kleiderrechen, an den jeder seine philosophischen Stöcke, Schirm, Kappe, Hut hinhängt. Ist der erste Theil der Tragödie poetisch, so ist er unschuldig daran, wenn er meistens auf diese Weise behandelt worden ist.

Aber sogleich hier müssen wir scharf unterscheiden zwischen dem ersten und zweiten Theile. Der letztere nämlich ist in einem ganz anderen Sinne dunkel, als jener. Im ersten sehen wir das Schwierigste, was ein Dichter leisten kann, die Wandlung der tiefsten und universellsten Ideen in poetisches Fleisch und Blut, durch das Geheimniß der Phantasie gelöst. Die Unendlichkeit des ideellen Gehalts forderte allerdings schon hier die Einführung außermenschlicher Figuren. Das absolut Vollkommene kann in keinem wirklichen Individuum existiren, eben so wenig das absolut Böse, und doch handelte es sich gerade zu darum, diese beiden abstract allgemeinen Begriffe zu personificiren. Doch dies ist bereits schief ausgedrückt. Goethe ging als ächter Dichter nicht vom allgemeinen Begriffe aus, um durch Mägde-Arbeit der Phantasie erst ein concretes Bild für ihn zu suchen; die Ideen, die sein Faust in sich aufnehmen sollte, waren vorneherein nicht auf dem Wege der Abstraction gefunden, sondern ein Empfundenes und Erlebtes, sie verkörperten sich ihm zu fester Gestalt an der Volkssage vom Dr. Faust, an dem alten Puppenspiele, das „vieltönig in ihm summte und wiederklang." So hatte er sogleich für die

Idee des Bösen eine Figur, die nicht, wie dazu die Darstellung abstract allgemeiner Begriffe leicht verführt, allegorisch, sondern mythisch ist, d. h. nicht von einem Einzelnen auf dem Wege der Absicht und Reflexion ausgeheckt, sondern unbewußt erfunden und geglaubt von der religiösen Volks-Phantasie, und auch demjenigen, der diesen Glauben nicht mehr theilt, noch vertraut und geläufig genug, um ihn schnell in die Illusion hineinzuziehen. Gerade in der Haltung dieser Figur müssen wir den Dichter so unendlich bewundern. Goethe hütete sich gar nicht davor, durchscheinen zu lassen, daß es zur Erklärung des Bösen gar keines Teufels braucht, daß dieser Mephistopheles also nur ein mythisches Wesen ist, er legt ihm selbst solche Aeußerungen in den Mund, die eigentlich seine Existenz negiren, z. B.:

„Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehn."

Und dennoch wird selbst durch solche Stellen die Illusion, als hätten wir ein lebendiges, compactes Individuum vor uns, niemals gestört, sondern eben, wenn solche kritische Gedanken in uns ansetzen wollen, auf's Heiterste wiederhergestellt, so treffende Züge des Lebens sind dem Schalke geliehen. Nur einmal philosophirt er zu viel, will sich selbst definiren und spricht etwas confus, so daß wir nicht mehr ihn, sondern den zum Philosophiren ungeschickten Dichter hören. Die andern übermenschlichen Figuren, der Herr, die Erzengel, sind ebenfalls nicht Allegorieen, sondern mythische Gebilde der religiösen Phantasie und dem Leser geläufig. Der Erdgeist kommt auch in der Astrologie und Magie vor als ein geglaubtes Wesen, und ist zudem so lebendig und klar gehalten, daß man sich billig wundern muß, wie manche Ausleger in der

Erklärung dieser Figur irren konnten. Alle diese Figuren nun, obwohl sie als besondere Hypostasen außer den Helden hinausgestellt sind, heben doch den Charakter der tiefsten Innerlichkeit, wodurch unsere Tragödie so national deutsch ist, nicht auf. Faust's Inneres ist der Boden, worauf die allgemeinen Mächte sich bekämpfen, der wahre Schauplatz der tragischen Gewalten. Faust ist mit Mephistopheles Ein Mensch und mit dem Herrn auch: der Mensch. Sein Inneres sehen wir zunächst im Zustande des Zweifels. Dieser ist an sich eine wissenschaftliche, keine poetische Erscheinung. Alles bloß Gedankenmäßige, womit ein Individuum beschäftigt erscheinen soll, kann poetisch werden nur dadurch, daß wir diesen Gedankengehalt niemals nackt für sich, sondern immer zusammen mit seiner Wirkung auf die Stimmung des mit ihm beschäftigten Subjects sehen. Gedanken, an sich prosaisch, werden poetisch als Ausfluß und Quelle von Gefühlen, als Nachklang und Hebel von Handlungen. So grübelt Hamlet über das Jenseits, aber dies Grübeln geht aus einer Stimmung hervor und bewirkt eine Stimmung. So tritt Faust nirgends bloß als Denker vor uns, seine Gedanken erscheinen im Elemente leidenschaftlicher Stimmung empfangen, gehegt, erwärmt, bewirken Leidenschaft, Ungeduld, Wehmuth, Zorn, Verzweiflung, Empörung. Faust's Zweifel ist kein consequenter Skepticismus; er verzweifelt am Wissen der Wahrheit, und will sie doch durch die Gewalt unmittelbarer Anschauung erstürmen. Eben diese Inconsequenz ist poetisch; das eiferartige, heiße, inbrünstige Wesen giebt erst das Feuer, die Fluth. So zu einem athmenden Individuum gebildet verkündigt dieser Faust zwar, was im geheimsten Inneren des Menschengeistes sich regt und flüstert, und in jedem Worte erwei-

tert sich seine Person zur Menschheit; aber dennoch bleibt er immer dieser bestimmte Mensch und die Grenzen seiner Persönlichkeit zerfließen uns nie in eine abstracte Leere. Ohnedies ist er durch die Anlehnung an die Sage in eine bestimmte Zeit, in bestimmte Verhältnisse gestellt; es hat Alles die Färbung einer historischen Situation, und der Leser bleibt fest in dem Glauben, daß ein wahrer, ein wirklicher Mensch so sprechen, so leben, so leiden könne. Von den anderen Personen, von Wagner, Marthe, Gretchen, Valentin, den Trinkern in Auerbach's Keller sage ich nichts; diese sind ohnedies ganz aus dem Kerne der Poesie geschnitten, sie leben und athmen so vollkommen, daß ihnen vorzüglich das Gedicht die allgemeine Bewunderung auch derjenigen verdankt, die seinen tieferen Gehalt nicht verstehen. Ueber die Macht, den Wohlklang, den brausenden Donner und die bezaubernde Süßigkeit der S p r a c h e in diesem ersten Theile will ich mich nicht in Lobpreisungen ergehen. Goethe hat nirgends diese Energie des Wortes und Klanges neben der größten Weichheit und Zartheit entwickelt, ist nirgends der ungeheuren Sprachgewalt Luthers so nahe gekommen.

Zugleich sind jedoch die ästhetischen Mängel, welche schon in diesem ersten Theile die Tiefe und Universalität der Bedeutung mit sich brachte, nicht zu verbergen. Zu einer vollständigen und organisch sich entwickelnden Handlung konnte sich ein so weiter Stoff unmöglich abgrenzen lassen. Ein Held, der in seinem Streben unverkennbar die Menschheit und in seinem Schicksale ihre Bestimmung repräsentirt, müßte eigentlich alle Hauptsphären menschlicher Thätigkeit durchwandern, und ein Schluß ist nicht zu finden, denn es kann nie ein Moment in der Zeit eintreten, wo das End-

schicksal des menschlichen Geistes, so klar es in der Idee entschieden ist, in einem besonderen Acte fix und fertig erschiene. Doch dieß führt zu schnell zum zweiten Theile hinüber; der erste konnte sich dramatisch geschlossener halten, da der Held, nachdem er sich ins Leben gestürzt, hier nur durch Ein Lebensverhältniß hindurchgeführt wird. Aber schon hier forderte die Unendlichkeit der Bedeutung das Einweben phantastisch wunderbarer Figuren, diese wandeln mit Personen von Fleisch und Bein, ganz als verstünde es sich von selbst, auf Einem Boden. Scenen, die auf dem Schauplatze naturgemäßer Wirklichkeit vor sich gehen können, wechseln mit solchen, wo alle Naturgesetze aufgehoben erscheinen, und diese verhalten sich in ihrer Behandlung zu der Einführung des Wunderbaren in anderen dramatischen Gedichten wie eine genial skizzirte Federzeichnung zu einem ausgeführten Kupferstiche. Ein andermal führt die Aufgabe, das Leben und Treiben der Masse mit den tiefen Kämpfen des zum vollen Bewußtsein erwachten Geistes zu vergleichen, ein Bild von epischer Breite herbei, das theatralisch auch nicht darstellbar ist; das streng Dramatische ist aber immer auch theatralisch, wenn man nur von diesem Ausdruck die tadelnden Nebenbegriffe entfernt hält. Zwischen jenen rein menschlichen und den geisterhaften Wesen kann es ferner zu dem eigentlich nicht kommen, was wir Handlung nennen. In einer Handlung muß Mensch gegen Mensch mit gleichen Grenzen der Kraft stehen, und jeder derselben muß sein bestimmtes menschliches Pathos haben. Der Abfall von Gott, der Bund mit der Hölle mag immerhin als eine That von großer negativer Erhabenheit erscheinen; doch Goethe hat dieses Motiv nicht im Sinne der Sage aufgenommen, wo Faust's Verbrechen eben

dieser Pact mit dem Teufel ist, sondern aus tieferen Absichten markirt er diesen Uebergang zur förmlichen Abschließung des Bundes mit Mephistopheles so wenig, daß er ihn vielmehr ganz cavalièrement in nobler Nachlässigkeit geschehen läßt. In der Liebesgeschichte mit Gretchen erscheint Faust ebenfalls nicht im streng dramatischen Sinne als handelnd, weder in seiner Treue noch in seiner Untreue. Die erste Untreue, ein Verbrechen gegen Gretchen, aber eine Handlung der sittlichen Kraft gegen Mephistopheles, nimmt, gemäß dem Charakter Faust's, sogleich einen theoretischen Charakter an: Faust sammelt sich aus seinem Genußleben in Wald und Höhle zu ideeller Contemplation, die sich zwar sehr poetisch, aber nicht dramatisch, sondern lyrisch ausspricht. Uebrigens ist er in diesem Verhältnisse, so wie überhaupt, mehr ein Spielball wechselnder unendlicher Gefühle, als ein handelnder Heros: ganz der poetischen Aufgabe gemäß, da die eigentlichen Principien des Handelns, obwohl in Faust's Innerem sich zum Kampfe begegnend, doch aus ihm hinausgestellt sind in mythische Figuren. Was endlich die Folge der Scenen betrifft, so kann hier von strenger Oekonomie, wo ein Glied scharf ins andere greift, keines zu wenig, keines zu viel ist, nicht die Rede sein. Die Universalität der Bedeutung hat die compacte Form durchbrochen. Ich möchte die eigenthümliche geistige Atmosphäre, die, wie jedes Gedicht, so auch diese Tragödie hat, als eine Unendlichkeit der Perspective bezeichnen. Jedes Kunstwerk soll in der endlichen Form die unendliche Bedeutung tragen, keinem soll diese Perspective fehlen; bei Goethe's Faust aber springt das Auge über Vordergrund und Mittelgrund jeden Augenblick weg, um in dieser unendlichen Aussicht des Hintergrunds sich zu verlieren;

die Figuren, die über die Scene gehen, weisen sogleich dort hinüber, man sieht durch Risse auf allen Punkten in diese Ferne hinaus. Ein solches Gedicht konnte unmöglich der Zeit nach in Einem Gusse entstehen. Den universellsten metaphysischen Gehalt in ächt poetische Form zu fassen, ist die Sache einzelner Geistesblitze, die jenen flüchtigen Moment, der die disparatesten Gegensätze, die absolute Idee und die sinnlich begrenzte Form, auf einen Augenblick vermählt, eben da er im Entstehen schon wieder entfliehen will, festhalten. Goethe legte mit dem letzten Geheimniß seines eigenen Lebensgehalts das Bewußtsein der Menschheit in dieser Tragödie nieder; sie begleitete ihn von den jugendlichen Jahren ins Greisenalter; der unendlich unerschöpfliche Gehalt gährte und gährte in der Brust des Dichters und schleuderte von Zeit zu Zeit nach langen Zwischenräumen wie in vulkanischer Eruption eine glühende Masse aus dem Krater tiefbrütender Phantasie hervor. Kurz, der Faust bleibt fragmentarisch, er bleibt ein großartiger Torso, auch wenn der äußerliche Abschluß der Tragödie, den endlich der Greis versuchte, zehnmal besser gelungen wäre, als er gelungen ist.

Diese Mängel nun sind im zweiten Theile, während sie im ersten mit den Schönheiten des Gedichts unmittelbar zusammenhängen, zu schreienden Fehlern angeschwollen und haben das Schöne geradezu aufgehoben, oder vielmehr, sie schwollen so hoch an, weil keine Kraft mehr da war, Schönes zu produciren. Dieser ganze zweite Theil ist ein mechanisches Product, nicht geworden, sondern gemacht, fabricirt, geschustert.

Ich befinde mich, indem ich hier meinen Widerwillen gegen dieses Product ausspreche, in einer besondern Verlegenheit. Die-

ser zweite Theil ist fast aus lauter Allegorieen zusammengesetzt. Daß die Allegorie nicht ein Product dichterischer Schöpferkraft, sondern prosaischen Verstandes ist, der zur Einkleidung eines allgemeinen Begriffes nachträglich die Einbildungskraft aufbietet, ist etwas so Weltbekanntes und Triviales, die Kinder auf der Straße wissen es, daß es eigentlich eine Beleidigung des Publikums ist, wenn man es darüber erst zu belehren unternimmt. Und doch haben die meisten Schriftsteller über Goethe's Faust diesen zweiten Theil an poetischem Werthe geradezu, als existirte in der Philosophie des Schönen dieser Begriff der Allegorie gar nicht, dem ersten an die Seite gesetzt. Oder wenn sie auch zugaben, daß die Allegorie nicht rein poetisch sei, wenn sie zugaben, daß die Reflexion ungleich mehr Theil hat an diesem Fabrikat, als die Phantasie, so hatte es doch für ihr Gefühl gar nichts Widerstrebendes, daß ein allegorisches Machwerk sich hier als Fortsetzung und abschließender Theil an die Seite eines herrlichen poetischen Productes drängt. Goethe hat bekanntlich mit edler Bescheidenheit selbst geäußert, daß das hohe Alter auf eigentliches Produciren ganz verzichten müsse. Hr. Weber (Goethe's Faust) meint, man könne doch zum Dichten nicht zu alt werden, wie zum Heirathen. Ich will nicht untersuchen, wie weit, was man zum Heirathen braucht, mit dem verwandt ist, was man zum Dichten braucht (wiewohl Beides näher zusammenhängen dürfte, als es scheint); aber in einer Zeit, wie die moderne, wo Reflektiren und Denken so weit über die sinnlichen Geistesthätigkeiten vorherrscht, wird sich das Alter, wo ohnedies die Phantasie allmälig verdampft, schwerer als irgend in einer andern, gegen die eindringende Kühle prosaischer Besonnenheit halten. Schon im

Briefwechsel mit Schiller gesteht Goethe, daß er, ganz in seinen wissenschaftlichen Studien lebend, fast aufgehört habe, ein Dichter zu sein. Es war bei den Alten anders, da war die ganze Zeit jung, und ebendaher die Kunst nicht bloß ein Moment, sondern der höchste Ausdruck ihrer Bildung. Jetzt ist die Kunst an die Seite hingedrängt als eine Thätigkeit, die wir noch mitnehmen, in der wir aber nie mit unserem ganzen Geiste sind; und wie der Einzelne in unserem Zeitalter viel kürzere Zeit jung ist, als in jedem früheren, so begleitet ihn auch die Kunst eine kürzere Strecke durchs Leben, und die Poesie eine kürzere, als die andern Künste. Durch jenes Geständniß Goethe's würde nun allerdings jeder Vorwurf entwaffnet, wenn hier ein für sich stehendes allegorisch didaktisches Product vorläge; man könnte sagen: nun ja, es ist zwar kein Gedicht, aber doch etwas. Nun aber behauptet sich dieses Fabrikat als Fortsetzung eines wundervollen Products, es fordert selbst uns durch diese Nachbarschaft, in die es sich drängt, auf, den Maßstab ächter Dichtung an es zu legen, es nöthigt uns, zu vergleichen, es richtet sich selbst.

Es sind nicht nur eine Masse Allegorieen in diesem zweiten Theile neu eingeschoben, sondern selbst die lebendig concreten Personen des ersten Theils, Faust, Mephistopheles, in Allegorieen verflüchtigt. Faust ist nicht mehr dieses Individuum aus dieser Zeit, das als solches gerade durch seine Individualität Repräsentant des Menschengeistes war, sondern er ist ein Begriff, z. B. der Begriff der Romantik, und durch eine völlige Zerreißung der Zeit kommt er mit Helena auf der einen, Byron (Euphorion) auf der andern Seite, die aber freilich selbst auch nur Begriffe sind, auf Einen Boden zu stehen. Mephistopheles ist (als Phorkyas) das negative Moment in der Auflösung antiker Kunst und

Schönheit u. s. w. Wer kann an diesen Gliedermännern eine Freude haben? Wem geht das Herz auf, wenn er diesen zweiten Theil liest, wer wird gerührt, begeistert, wer empfindet Furcht und Mitleiden? Freilich es giebt Leute, die einen starken Magen haben. Ein von der Hagen, ein Mone höhlt sich die Helden der altdeutschen Sage zu allegorischen Puppen aus, und meint, nun erst die poetische Schönheit dieser ausgebälgten Häute bewundern zu können. Die Allegorie hat einen Begriff fertig; nun nimmt sie eine Erscheinung aus der Wirklichkeit, schneidet ihr Eingeweide und Seele heraus, und legt jenen Begriff dafür hinein: der Zusammenhang des Begriffs mit diesem seinem Balge ist kein anderer, als ein tertium comparationis; da aber jedes Ding der Vergleichung eben so viele Seiten darbietet, als es Eigenschaften hat, so ist es nicht klar, was in dem bestimmten Falle das tertium sein solle. Statt also die Idee durch das Bild deutlich zu machen, was ihre Absicht war, hat sie jene vielmehr verdunkelt und muß erst unter ihr Bild hinschreiben, was es will, oder es durch den Zusammenhang deutlich machen. Hätte uns Niemand gesagt, was eine Figur mit einem Anker oder mit verbundenen Augen und einer Wage bedeuten solle, nimmermehr würden wir darauf kommen; steht aber die letztere Figur an einem Rathhause, und wissen wir anderswoher die Bestimmung des Gebäudes, so könnten wir etwa auch ohne weitere Notiz die Bedeutung der Figur errathen. Verbundene Augen können eben so gut hundert andere Dinge bedeuten, als Unpartheilichkeit. So mag denn die Allegorie unter Anderem vorkommen, sie mag als Ornament an Gebäuden, Triumphbögen, Sarkophagen, wo das Bauwerk selbst das Sinnbild erklärt, in einem Cyklus reli-

giöser Gemälde, deren Aufgabe die Ausfüllung gegebener kirchlicher Räume ist und wo die einzelne Allegorie durch die Nachbarschaft der anderen Bilder leicht gedeutet wird, ihre Stelle finden. Die stummen bildenden Künste werden diesen Nothbehelf nicht ganz abweisen können; strenger ist es der Poesie zu untersagen, sie kann ja reden, für was hat sie ihren Mund? Giebt sie aber doch Allegorieen, so soll sie wenigstens der Deutung nachhelfen, damit sich der Leser nicht abquälen müsse. Diese Nachhilfe hat Goethe im zweiten Theile des Faust nicht gegeben, daher trifft seine Allegorieen noch ein weiterer Tadel, der andere Allegorieen nicht trifft, der nämlich, daß, wenn man eine Deutung derselben gefunden zu haben meint, man nie wissen kann, ob es die rechte sei. Ein Räthsel erräth man, und weiß dann, daß man es errathen hat, da genießt der Verstand eine anmuthige Befriedigung. Aber an diesen Räthseln kann man eine Ewigkeit herumrathen und nie gewiß wissen, ob man die Lösung gefunden. Solche Räthsel machen ist keine Kunst; ich darf nur zu einem Begriffe ein sehr entlegenes, durch eine seiner tausend Eigenschaften ihm von Weitem ähnliches Bild suchen, die Bedeutung wohl verstecken, und ich kann die ganze Welt am Narrenseile fortziehen — oder richtiger Jeden, der den Geschmack hat, sich an das Narrenseil zu hängen. Gebt dem mittelmäßigsten Kopfe den Ideenstoff dieses zweiten Theils (dieser allein bedingt ja nie den Werth eines Gedichts), dazu Goethe's technische Fertigkeit (diese auch nicht), laßt ihn nur recht sitzen, schwitzen, die Feder zernagen: gebt Acht, er bringt euch ein Ding heraus, das wenigstens eben so gut ist, wie das vorliegende. Wer nun Lust hat, zu rathen und zu rathen, ohne jemals die Gewißheit richtiger Deutung

hoffen zu können, dem kann ich seinen Geschmack nicht bestreiten; ich für meinen Theil halte jede mittelmäßigste Unterhaltung für besser und belehrender als eine solche Beschäftigung. Doch Goethe kannte sein Publikum; er hätte, was er in beißender Ironie seinem Mephistopheles in den Mund legt, als Motto über das Ganze setzen können:

Und allegorisch, wie die Lumpen sind,
Sie werden nur um desto mehr behagen.

Aber auch dasjenige, was in diesem allegorischen Elemente immerhin zu erreichen war, ist nicht erreicht. Eine Mosaik von unzusammenhängenden Scenen und Acten, bedeutende Motive gar nicht benützt, schiefe, verkehrte Gedanken, wie z. B. (was Weiße richtig bemerkt hat), daß in der Gestalt des Euphorion Byron als Kind der Vermählung des classischen und romantischen Princips auftritt; der Schluß des Ganzen in der Grund-Idee richtig, aber in der Ausführung verkehrt. Denn freilich mußte Faust gerettet werden. Diese Rettung konnte vernünftiger Weise nur dadurch geschehen, daß die streitenden Gegensätze seiner und der menschlichen Natur überhaupt sich versöhnen. Diese Versöhnung mochte immerhin durch geordnete praktische Thätigkeit herbeigeführt werden, aber nur nicht durch eine prosaisch industrielle. Statt daß nun aber mit dieser Thätigkeit und der Aussicht auf eine noch höhere und umfassendere die Versöhnung eintritt, verfällt Faust eben in diesem Moment dem Bösen, und kommt die Rettung äußerlich nach, in Form eines Geschehens, die dem mittelalterlichen Olymp entlehnt ist, und der so ganz, so tief protestantische Faust schließt katholisch. Ich werde auf diesen Punct zurückkommen.

Wenige Silberblicke erinnern an die alte Kraft, aber auch hier stört die höchst manirirte sprachliche Darstellung, die sich der alte Herr Geheimerath angewöhnt. Wenn im ersten Theil die Sprache wie ein Strom daherrauscht, wie Frühlingswind fächelt, immer schlicht und immer groß in dieser Schlichtheit, so hören wir hier jene Bisam- und Moschus-Sprache, die mit Manschetten und Glacéhandschuhen selbst ins Brautbett steigt, jenes behäbige, behagliche, selbstgefällig ordentliche, nette, glatte, limitirende Reden, das der Menschheit Schnitzel kräuselt, und niemals pretiöser und affectirter erscheint, als wenn es die gesunde Grobheit der Natur nachahmt. Wie geckenhaft ist der Zusatz, da im Mummenschanz die Pulcinelle auftreten: täppisch, fast läppisch. Unnatürliche Wortbildung, wie: zweighaft, wurzelauf u. dgl. drängt sich als Afterbild der wahren dichterischen Sprachgewalt hervor. Unerlaubte Constructionen, wie: „Ach, zum Erdenglück geboren, hoher Ahnen, großer Kraft“ treten mit der Miene poetischer Kühnheit auf, und undeutsch angebrachte Superlative sollen die mangelnde Kraft des einfachen Worts ersetzen, wie: durchgrüble nicht das einzigste Geschick — einzigste Bewunderung, eigenster Gesang — und sollt ich nicht sehnsüchtigster Gewalt ins Leben ziehn die einzigste Gestalt? — verbräunt Gestein, bemodert, widrig, spizbögig, schnörkelhaftest, niedrig u. dgl. Waiblinger hat diese Sprache nicht übel parodirt in seinen drei Tagen in der Unterwelt, wo Goethe seine baldige Ankunft im Hause der Todten so verkündigt:

Und so käm' ich denn behäglich,
Wunderlichst in diesem Falle,
Nimmer fürchtend, nimmer kläglich,
Baldigst in die Todtenhalle

Und diesen Styl haben nicht wenige, selbst junge Schriftsteller nachgeahmt! Wahrlich, sie thun dem großen Manne damit eine schlechte Ehre an! Bei ihm ist das so allmälich gekommen und geworden, und in der Ausartung ist immer noch der Zusammenhang mit den Vorzügen des unnachahmlichen Styls seiner kräftigen Mannesjahre zu bemerken. Diese Affen aber machen nicht das Ursprüngliche, sondern die karikirte Ausartung nach, und was man dem alten Goethe um seiner jugendlichen Verdienste willen verzeihen kann, ist hier unverzeihliche, vettelhafte Verzerrung.

Mir wird es, wenn ich diesen zweiten Theil lese, so herbstlich grau, so regnerisch trübe zu Muthe, meine ganze Seele trauert und weint, wenn ich den Genius so dem Gesetze der Sterblichkeit unterliegen sehe; und nur die Rückkehr zu den Werken seiner Jugend und Manneskraft richtet mich wieder auf, deren hohes Bild keine Zeit und keine Verwitterung des Alters zerstören kann.

Diese einleitenden Bemerkungen werden mir das Geschäft einer kritischen Musterung der vorliegenden Schriften wesentlich erleichtern und abkürzen. Wenn ich zum Voraus sogleich sage, daß dieß eben kein angenehmes Geschäft sei, so fasse ich, um diese Behauptung zu rechtfertigen, das Resultat, das sich aus einer Vergleichung der einzelnen Schriften mit den bisher aufgestellten Standpunkten ergeben wird, vorläufig so zusammen:

1) Mit geringen Ausnahmen haben sämmtliche Schriftsteller, statt eine ästhetisch-philosophische Betrachtung anzustellen, eine philosophische angestellt und an unserer Tragödie Metaphysik, Ethik, Religionsphilosophie u. s. f. docirt.

2) Sie haben mit wenigen, fast nur mit Einer Ausnahme, unkritisch die Mängel des ersten und zweiten Theils übersehen und die Dichtung als ein untadelhaftes organisches Ganze mit blinder Pietät hingenommen. Was eben die Folge davon war, daß sie nur den philosophischen Gehalt, nicht den Grad, in welchem es gelungen ist, ihn in einen ästhetischen Körper zu fassen, im Auge hatten.

3) Sie haben schon im ersten Theile Vieles allegorisch gedeutet, was poetisch ist. Reichliche Belege werden zur Genüge deutlich machen, was ich hiermit meine, wenn es nicht schon aus obiger Einleitung deutlich sein sollte.

Eine ganz andere Frage ist die nach der Richtigkeit der philosophischen Deutung und dem wissenschaftlichen Werthe der einzelnen Schriften überhaupt, welche nun die Musterung passiren sollen. Im Allgemeinen läßt sich hierin so viel bestimmen: die meisten Fehler in der Erklärung wesentlicher Punkte finden sich in denjenigen Schriften, deren Verfasser keine philosophische Bildung haben, und danach theile ich auch diese Schriften ein. Im ersten Flügel sollen die Nationalgarden des gesunden Menschenverstandes defiliren, die ohne den Schlüssel der Philosophie dieses tiefsinnige Gedicht aufzuschließen unternehmen; im zweiten das Linien-Militär der Philosophen. Jene werden, wie sich erwarten läßt, etwas salop, schlotterich und schwankend marschiren; diese etwas steif, im Paradeschritt, knappen Hosen und Cravatten. Uebrigens will ich nicht gesagt haben, daß in der Erklärung des Gedichts jene ganz oder viel, diese gar nicht oder wenig irren, wohl aber, daß jene, wo sie Recht haben, nur zufällig nicht irren, da ihnen das wahre Mittel der Erkenntniß abgeht,

diese aber in Folge einer falschen Anwendung dieses Mittels. Die Philosophen aber sind am häufigsten in die allegorische Deutungswuth schon im ersten Theile verfallen. —

Ueber Goethes Faust.

Berlin 1830.

Vorlesungen von Dr. K. E. Schubarth.

Ich kann diese Schrift nicht besser bezeichnen, als so: dem Verfasser ist ein philosophischer Gedanke in die Hände gerathen, er geht damit um, wie die Affen in der Hexenküche mit der gläsernen Kugel, und weiß nichts Besseres zu thun, als denjenigen, denen er für diese Idee dankbar sein sollte, die Scherben an den Kopf zu werfen.

Diese Idee ist: das Böse ist als wesentlicher Gegensatz und Hebel des Guten nothwendig, ein heilsames Mittel in der Weltgeschichte. Diese, besonders durch die neuere Philosophie neu begründete, Wahrheit — eine Quelle, die der Verf. verleugnet — wird nun aber auf eine so verworrene Art auf das Gedicht angewendet, daß unser logisches Gefühl wahrhaft auf die Folter gespannt, ja auch das sittliche confus wird.

Die Confusion besteht namentlich darin, daß Mephistopheles dem Faust gegenübergestellt wird als derjenige, welcher das heilsam und gesetzmäßig wirkende Böse darstelle im Gegensatze gegen Faust's Willkür und die schrankenlose Ungeduld seiner Forderungen. Allein diese Willkür und Ungeduld ist ja eben selbst auch böse, und wenn Mephistopheles das Böse repräsentirt, so muß er auch dieses Böse repräsentiren, und kann ihm nicht als Re-

präsentant einer anderen Art von Bösem — und giebt es denn ein harmonisches und vernünftiges Böse? — gegenübertreten. So meint der Verf. auch, es sei dem Schalke schlechthin Ernst, wenn er von Gretchen sagt: über die hab' ich keine Gewalt. Er wolle ihr nichts zu leide thun, so lange sie unschuldig bleibe! Also wenn sie schuldig geworden ist, kommt er nach und thut ihr etwas zu Leide: da doch das Schuldigwerden eben dieses Leidethun durch Mephistopheles ist. Wenn Mephistopheles das Böse bedeutet, bedeutet er denn nicht auch Gretchen's Verführung? Es heißt so eigentlich: ich will sie zwar wo möglich moralisch verderben, aber erst wenn sie selbst (das ist ja aber eben Mephistopheles in ihr) sich moralisch verderbt hat. Man lese folgenden sinnlosen Satz: das Böse tritt leibhaftig vor Faust, ist aber nur eine schwache Nachhilfe seiner eigenen Verworrenheit und Willkür, in die seine Freiheit ausgeartet ist. Nachhilfe? Das ist so tiefsinnig, als der Begriff einer bloß von außen leitenden Vorsehung und einer gratia cooperans. Endlich kommt freilich der Sitz des Unsinns zu Tage. Der Herr Verf., dieser höchst gebildete, parfümirte, aufgeklärte Mann, glauben einfältiglich an einen Teufel (gewiß doch auch an seine Großmutter?). „Es ist allerdings eine dämonische Macht auch außer uns wirklich; sie zeigt sich in allen verderblichen und häßlichen Erscheinungen der Natur.“ O Sie edler Perser! „In der moralischen Welt rührt von ihr alles Böse und Unheilbringende her.“ Da rührte ja also doch auch Faust's schrankenlose Willkür davon her? Ein andermal aber spricht der Verf. wieder, als erkenne er in Mephistopheles bloß eine poetische Personification des „in der Natur und“ der moralischen Welt vorhandenen Bösen. So setzt er also das Böse das

Einemal doppelt, in der Welt und daneben noch in einer besonderen Hypostase, dann wieder einfach ohne diese Hypostase, dann wieder doppelt: das geht in solchem fappelichen, duselichen Bewußtsein hin und her, hist und hott, hintersich, fürsich, durcheinander wie Kraut und Rüben.

Soll nun Mephistopheles ein anderes Böse repräsentiren, als das böse Böse in Faust, so kann dies nur ein gutes Böse sein. Mephistopheles erscheint als zu gut. Es ist zwar sehr richtig, daß der Dichter diese Figur mit einer gewissen Behaglichkeit, ja Heiterkeit behandelt hat, indem er sie mit einem leisen Bewußtsein der Ohnmacht des Bösen, das als Humor zum Vorschein kommt, ausstattete; allein man darf daraus nicht folgern, daß Mephistopheles im Grunde so böse eben nicht sei. Es giebt einen Standpunkt universeller Weltanschauung, dem das Böse mit Recht als unentbehrliches negatives Moment in der Dialektik der Weltgeschichte erscheint, aber man darf darüber nicht vergessen, daß das Böse bös ist, wie dies Hr. Schubarth gethan hat, der nichts Nothwendigeres zu thun weiß, als dem Teufel sein Horn abzuschlagen und ihn zu einem ordnungsliebenden, in seinem Gott vergnügten Polizeidiener zu machen. Hr. Schubarth spricht immer, als stünde Mephistopheles über dem Bösen: ganz falsch, darüber steht nur Gott. Dem Bösen kommen die guten Früchte, die es trägt, nicht selbst zu Gute, denn es hat nicht diese, sondern das Böse gewollt. Sein Innerstes ist daher doch ein verbissener Grimm, der auch bei Mephistopheles zum Ausdruck und Ausbruch kommt.

Hieraus fließt eine ganz falsche Ansicht von dem Plane, den Mephistopheles mit Faust vorhat. Mephistopheles hat, meint der

Verf., dem Faust eine heilsame Demüthigung zugedacht. Was wohl Mephistopheles dazu sagen würde, wenn er hörte, daß er ein Pädagog geworden ist und es vielleicht noch zum Knaben- und Mädchenschullehrer bringen könnte? Der Pädagog ist Gott, Mephistopheles das blinde und verworfene Werkzeug. Man muß zugeben, daß Hr. Schubarth in seiner Auffassung des Pactes zwischen Mephistopheles und Faust an das Richtige streift. Faust, der das ganze Universum für ungenügend erklärt, sein unendliches Bedürfniß auszufüllen, während doch vernünftige Beschränkung, veredelter Genuß und besonnene Thätigkeit ihn den Werth desselben müßten fühlen lassen, soll am Ende eingestehen, daß die von ihm gescholtene Welt doch so übel nicht sei, aber zu seiner Beschämung, denn das Behagen in der Welt, zu welchem Mephistopheles ihn verführen will, soll ein träges und sinnliches sein, er soll den höheren Interessen absterben und im Gefühle verwirkter Ehre untergehen. Der Calcul gelingt aber nicht, denn es ist die Absicht des zweiten Theiles der Tragödie, deren Inhalt der Verf., als erst einige Scenen davon vorlagen, richtig ahnte, daß Faust mitten im Genußleben zu einer idealen Befriedigung sich erhebe, und so werden Gott und Teufel in gewissem Sinne beide die im Prolog eingegangene Wette gewinnen. Hier kam dem Verf. seine Einsicht zu statten, daß Mephistopheles nicht bloß schlechtweg das Böse, sondern eben so sehr das die Willkür und den einseitigen Idealismus heilsam begrenzende Moment der Beschränkung überhaupt in sich darstellt; aber man kann an dieser Entdeckung keine Freude haben, weil er vergißt, daß Mephistopheles nur zusammengenommen mit Faust (seinem idealen Selbst nach) und Gott eine gute und heilsame Macht darstellt, für sich

aber und getrennt von seiner Ergänzung durch den götlichen Geist eben so schlecht ist, als die Sinnlichkeit ohne den Willen, der Verstand ohne die Vernunft und der Egoismus ohne Wohlwollen.

Aus der geschilderten sinnberaubenden, herzbethörenden Confusion dieser Schrift geht nothwendig ein Resultat hervor, das nicht bloß unlogisch, sondern unsittlich ist. Der Verf. meint, Faust solle auf seine Verirrungen und Verbrechen nur so zurücksehen, wie man auf etwas Mißlungenes zurückblickt, woran man sich außer Schuld weiß, er dürfe sich also „auch nicht darüber abhärmen und den Kopf zerbrechen, da das Universum, der Herr, ja überreich ist, um die Lücken eines ganzen Erdendaseins sofort zu suppliren.“ Sofort erlaube ich mir zu suppliren, daß man Ew. Wohlgeboren solche Beschönigung des Bösen nur darum verzeihen kann, weil schon die ungeheure Abgeschmacktheit, mit der Sie Sich ausdrücken, Sie aller Imputation enthebt. Faust soll freilich nicht im Schuldbewußtsein stagniren und auch aus seinen Verbrechen gute Lehre ziehen, aber die Reue ist ihm darum nicht erlassen, er darf die Versöhnung, die nach der Reue folgt, nicht anticipiren, als ob ihm diese darum geschenkt wäre. Nach der Ansicht des Herrn Verf. dürfte auch Judas Ischarioth in der Ueberzeugung, daß sein Verbrechen heilsame Folgen haben werde, statt daß er sich erhenkt, mit einem halben Bedauern und süßen Lächeln auf seine That zurücksehen.

So geht es, wenn man läuten hört, und weiß nicht, in welchem Dorfe, wenn man mit einer philosophischen Idee umgeht, der man nicht gewachsen ist und die man in strengem Denken zu begreifen verachtet; es ist eben, wie wenn Kinder mit einem geladenen Gewehre spielen.

Von andern Irrthümern, die Einzelnes betreffen, will ich nicht ausführlich reden, doch einen wesentlichen Punkt etwas genauer ins Auge fassen, worin fast sämmtliche Erklärer, die ohne Philosophie an ihr Werk gingen, geirrt haben. Herr Schubarth meint, Faust hätte sich nicht einfallen lassen sollen, den Schleier des religiösen Mysteriums zu lüften, sondern gläubig vor demselben stehen bleiben; er zählt daher Faust's ungläubige Aeußerungen über die im Chorgesang ausgesprochene religiöse Vorstellung schlechtweg zu den Ausbrüchen überspringender Willkür und Ungeduld, und macht gelegentlich, wie auch an andern Stellen, Ausfälle auf die neueste Philosophie, die ihm bekanntlich später übel bekommen sind. Das heißt nun aber die Tragödie in ihrem Herzen angreifen. Faust's ungläubiges Verhalten zur religiösen Vorstellung ist ein wesentlicher Theil seines Zweifels und dieser ist sein eigentliches Pathos. Jede tragische Person muß für ihr Pathos ein Recht haben, ein einseitiges, aber ein Recht. So hat auch Faust's Unglaube sein Recht, das Unrecht liegt bloß darin, daß er, die Vermittelung des Denkens eben so wie die Vorstellungen kindlicher religiöser Phantasie verachtend, den im Zweifel zerstörten Inhalt des Glaubens nicht im klaren Gedanken sich herstellt. Faust *hat* geglaubt, als Kind. Der Zweifel hat ihm den Glauben zerstört, und er glaubt nicht mehr. Das Mittel gegen den Unglauben soll nun sein — der Glaube! Hat das Verstand? Ein Mensch, dem der unbefangene Glaube durch die Zweifel der Reflexion verloren gegangen ist, kann offenbar nur dadurch geheilt werden, daß er nicht auf halbem Wege des Denkens stehen bleibt, sondern vom skeptischen Denken zum speculativen fortschreitet, nur homöopathisch. *Das, was* durch den

Zweifel zerstört worden ist, kann offenbar nicht wieder den Zweifel zerstören. Hätte der Glaube die Kraft, dem Zweifel zu widerstehen, so wäre er vorneherein nicht durch ihn zerstört worden. Daß aber Faust vom Glauben zum Zweifel, nicht aber vom Zweifel auch zum Wissen fortschreitet, verlangte der Plan der Tragödie und das Interesse der Poesie.

Nur noch ein Pröbchen von Herrn Schubarth's philosophischem Tiefsinn. Faust's Uebersetzung der Anfangsworte des Johanneischen Evangeliums durch: im Anfang war die That, erklärt er deswegen für unrichtig, weil „im Anfang nicht die That war, sondern das Wort, die Meldung, der Anlaß, die Botschaft, die Aufforderung. Sie sollen wir ergreifen und zur That herrlich gestalten!“ Brav declamirt! Sie beziehen also die Johanneische Stelle, die vom Anfang aller Dinge redet, auf die Zeitbegebenheit der ersten Verkündigung des Christenthums, und dieses fassen Sie als eine moralische Lehre, der wir durch unser Handeln nachkommen sollen. Und dieser abgetretene platte Philister-Verstand wagt sich an die Erklärung des tiefsten deutschen Gedichtes!

Manche gute Bemerkungen, die das Buch im Einzelnen enthält, will ich nicht verkennen. Da jedoch der Verf. sonst eher zu wenig, als zu viel Ernst in der Tragödie findet, so ist mir aufgefallen, wie er die Trinker in Auerbach's Keller so pedantisch ernst nimmt, daß er sie als „Freche, Rücksichtslose“ bezeichnet, die „jedes höchste Ansehen, Kanzler, Kaiser, Pabst (schrecklich!) verhöhnen.“ Das allegorisirende Deuteln hat er auch nicht immer lassen können, z. B. wenn er den Ausruf der Meerkatzen: „nun ist es gescheh'n, wir reden und seh'n, wir hören und reimen!“ auf die Preßfreiheit deutet.

Die Meerkatzen erinnern mich noch einmal an meine obige Vergleichung, bei welcher mir namentlich auch der Styl des Verf. vorschwebte, welchen ich in seiner süßen Wohlweisheit, altgoethisch selbstgefälligen Behäbigkeit gar nicht anders als affenhaft nennen kann. Nicht leicht hat Einer so sehr Goethes linke Achsel angenommen, und erscheint sie bei Einem so widerlich, wie hier, wo ganz die gesunde rechte fehlt. „Das böse Princip ist für den göttlichen Zweck fördersamst dienstbar." — „Wir werden in einen weit aussichtsvollen landschaftlichen Zustand entlassen." Gott ist gegenüber der negativen Natur des Bösen ein „ursprünglichst Bejahendes." Das Universum ist „überreich, die Lücken eines ganzen Daseins sofort zu suppliren." — Ist der Mensch nicht unerträglich?

Noch ein Wörtchen Herr Doctor! Der alte Goethe, derselbe, der den zweiten Theil des Faust geschrieben, hat Ihnen ein Belobungsschreiben über Ihr Buch geschickt und zu Eckermann gesagt, es sei doch Alles prägnant, was Sie sagen. Den Brief ziehen Sie doch ja auf Pappendeckel und lassen ihn unter Glas und Rahmen fassen, oder bewahren Sie ihn im Spiritus auf. So lang Sie ihn besitzen, ist Ihr Buch gut. Und die Aeußerung gegen Eckermann ist ja gedruckt, da steht es ja gedruckt, wie trefflich Sie geschrieben haben. Sie sind hieb- und stichfest, keine Kritik kann Sie beleidigen. Mögen wir Frechen sagen, was wir wollen, Sie stehen hin, zupfen die Manschetten und Chemisette zurecht, führen die Hand zur Tasche und sagen: „Habe ich doch meinen Brief."

Das nachgelassene Werk von Johannes Falk: Goethe aus näherem persönlichen Umgange dargestellt. Enthält einen Anhang über Goethes Faust. Leipzig, 1832.

Einem so würdigen Manne, wie Falk, kann man um des vielen Dankenswerthen willen, was das Büchlein sonst enthält, die Schwäche dieses Anhanges wohl zu gute halten; aber die Kritik muß doch immer darauf arbeiten, daß so wenig Schlechtes als möglich gedruckt werde.

Der Verf. will keine erschöpfende Abhandlung schreiben, sondern nur diejenigen Stellen des Gedichts näher bezeichnen, in denen „die Hauptmaxime von Goethes eigenem gesammtem Thun und Wirken“ niedergelegt ist, und „sonst gelegentliche Erörterungen über Eins und das Andere beibringen.“ Jene sucht er in Goethes Ansicht von der Natur und ihrem Verhältniß zu Gott, welche er als wahre Mystik im Gegensatze gegen die Mystik des Aberglaubens bezeichnet. Jene Mystik soll darin bestehen, daß Goethe die Natur und ihren Urheber nicht nebeneinanderstellt, sondern in seliger Durchdringung als Eins im Wesen anschaut, woraus unmittelbar die Betrachtung der Natur als eines Organismus, als einer großen Metamorphose hervorgeht, worin der Geist von Stufe zu Stufe sich adäquatere Gestalt giebt, so daß die einzelnen Gattungen der Natursysteme nur als Verlarvungen dieses Naturgeistes erscheinen. So weit können wir mit dem Verf. einverstanden sein; wenn er aber als wesentliches weiteres Merkmal dieser Mystik herbeibringt, daß Goethe ein Letztes, Unerklärliches in allen Dingen angenommen habe, und diese „Demuth“

einer „hochmüthigen Forschung“ entgegensetzt, die sich zuletzt so weit verirre, daß sie nur zwischen einem naturlosen Gott und einer gottlosen Natur die Wahl habe, so müssen wir ihm ernstlich entgegentreten. Die ächte Mystik (wir können die speculative Weltansicht immerhin so nennen, wenn man das Wort nicht genau nimmt; eigentlich aber hat es den Nebenbegriff eines Versuchs, auf dem Wege traumartig dunkler Gefühle und Visionen in jene höchste Einheit einzudringen) — die ächte Mystik geht von dem Princip der Einheit des göttlichen Geistes und des in der Natur und im Menschen wirklichen Geistes aus, die der Verstand formalistisch trennt. Daraus fließt aber sogleich eine vollkommene Erkennbarkeit der Natur und aller Dinge, denn Gleiches wird von Gleichem erkannt. Auch wissen wir ja von Goethe, daß er die falsche Entgegensetzung des Innern und Aeußern, die des Verf. Meinung zu Grunde liegt, heftig verwünschte, und aussprach, man solle nur nichts hinter den Phänomenen suchen, sie selbst seien die Lehre. Die wahre Forschung, die sich von dieser Kategorie nicht täuschen läßt, ist es vielmehr, die keinen naturlosen Gott und keine gottlose Natur duldet; und die falsche Demuth, die vor einem unerkennbaren Letzten stehen bleibt, ist es, welche in der von dem Verf. so eifrig angeklagten Trennung zwischen Gott und Welt festhängt.

In Goethes Poesie nun leuchtet allerdings überall der Geist seiner Naturforschung durch, aber darum ist Goethe als Dichter, wenn man diese kennt, noch keineswegs verstanden, und der Verf. selbst bringt, da er endlich jene doch auch in ihrem eigenen Wesen bezeichnen will, neue, anderweitige Begriffe herbei, doch nicht mit sonderlichem Glück. „Eine brennende Sinnlichkeit und eine

tiefe, hier und da sogar an Trockenheit grenzende Metaphysik, die größte Ruhe einer wissenschaftlich philosophischen Betrachtung, verbunden mit dem lebhaften Ungestüm eines jugendlichen Dichterfeuers, so völlig unvereinbare und hier dennoch glücklich in einem und demselben Individuum zur Anschauung gebrachte Vorzüge, sind eins von den Pfunden, die dem Genius, der sie besaß, einen der ersten Plätze u. s. w." So ist es überhaupt kein glücklicher Gedanke, die Tragödie Faust gerade aus dem Standpunkte Goethe'scher Naturphilosophie zu betrachten, und wir werden sehen, daß der Verfasser, um ihn durchzuführen, manches sehr Unabsichtliche und nicht hieher Gehörige in der Tragödie dahin deutet. Schelling faßte den Faust von dieser Seite in der bekannten Stelle der Vorlesungen über Meth. der akadem. Studien, er behauptete aber nicht, hiermit das Drama als Ganzes charakterisirt zu haben. Faust's Drange nach unmittelbarer Anschauung des Innersten der Natur, nach geistiger Vermählung mit demselben, liegt allerdings die Mystik zu Grunde, von welcher der Verf. oben spricht; aber dadurch sogleich widerspricht sich Faust und fällt in die unächte Mystik, daß er meint, das Experiment, die Vermittlung der Wissenschaft überhaupt könne nicht zum Innern der Natur führen und mit den unwahren Mitteln des Dogmatismus und Formalismus alle Mittel verwirft. Denn da liegt ja eben die falsche Entgegensetzung des Innern und Aeußern zu Grunde, die die wahre Mystik nicht kennt, und ganz falsch citirt der Verf. (S. 217) die Worte: Natur läßt selbst bei lichtem Tag sich ihres Schleiers nicht berauben u. s. w. für s e i n e Ansicht, da vielmehr der ungeduldige Faust, wenn er nur Hebel, Schrauben, Gläser u. dergl. mit denkendem Geiste recht anwenden

würde, den Schleier der Natur allerdings lüften könnte, der sich freilich nicht zerreißen läßt. Wenn er aber trotz diesem Hängen in falschen Kategorien sich nicht demüthig mit dem Glauben begnügt, so ist es darum, weil er, ohne es zu wissen, doch über dieselben hinaus ist, und der Dichter will diese Ungenügsamkeit, die nicht im Kinderglauben sich zufriedenstellt, so wenig als Schuld darstellen, als er sich selbst darüber tadelte.

Gilt es eine Würdigung des Gehalts der Tragödie überhaupt, so ist nicht von diesem Punkte auszugehen, sondern von der Frage nach dem Verhältnisse des Bösen zu Gott, womit die andere zusammenfällt, ob der Menschengeist, verstrickt wie er ist mit dem Bösen, letztlich ihm unterliege, oder vielmehr durch dasselbe als ein heilsames negatives Erziehungsmittel sich zur Freiheit hindurchringe. Hierauf war zunächst bei der Erklärung des Prologs einzugehen, der Verfasser eilt aber mit der flüchtigen, populären Bemerkung über das schwierige Thema weg, daß „in Gott die Macht sei, selbst das, was Böses im Weltall wirkt, seinen höheren Zwecken unterzuordnen und so Böses, was Beschränkung verübt, in Herrliches, Großes und Gutes zu verwandeln.“ Mephistopheles ist ebenfalls nicht in seiner Tiefe erfaßt; einmal wird ganz ungenau von ihm ein Streben nach sinnlichem Genusse ausgesagt (S. 231), und wenn der Verf. erklären will, in welchem Sinne er ein verneinender Geist sei, so nimmt er den Ausdruck, statt metaphysisch, nur psychologisch so: Mephistopheles könne selbst nichts Göttliches hervorbringen, sondern nur an dem bereits Vorhandenen eine unvollkommene Seite ausspähen. Unrichtig premirt er die Worte des Herrn: So lang er auf der Erde lebt u. s. w.; „jenseits“, sagt er, „waltet eine andere Ordnung der Dinge.“ Diese neue

Ordnung kann ja nicht darin bestehen, daß der Mensch jenseits nicht mehr strebt, denn das Gute kann niemals etwas Ruhendes, ein Ding, sein. Ich werde bei anderer Gelegenheit auf diese Stelle weitläufiger zu sprechen kommen.

Faust nun bietet dem Bösen durch die Ungeduld, womit er die Mittel des Erkennens überspringend die Pforte der Wahrheit aufreißen will, einen Angriffspunkt: diese, aber nicht die Unendlichkeit seines Wissensdranges, wie der Verf. gemäß seinen schon angeführten Bemerkungen meint, ist seine Schuld. Noch verfehlter und selbst der eigenen Ansichten des Verf. unwürdig ist es, wenn Faust S. 252 die Weisung erhält, er solle, statt in die äußere, in seine eigene sittliche Natur einkehren, die rechte Magie bestehe darin, daß der Mensch reines Herzens sei. Von da war nur noch ein kleiner Schritt zu der kleinmeisterischen Bemerkung S. 262, wo der Schuster und Schneider in seiner glücklich beschränkten Ehrlichkeit über Faust gesetzt wird. Nach diesem Grundsatze müßte Alexander der Große sein Heer entlassen und in einer kleinen Stadt sich ehrlich nähren, Napoleon als solider Lieutenant seine Pflicht thun. Edel handeln ist göttlich, aber die Wahrheit erforschen auch, und noch mehr. Da heißt es denn wieder, Faust sollte über die letzten Endursachen der Dinge, die der Verf. mit einem von Goethe aufgenommenen Ausdruck Urphänomene zu nennen liebt, nicht weiter zu forschen sich erdreisten; aber das letzte, nicht weiter greifbare Innere der Natur ist doch als solches Noumen, also geistig, und warum sollen wir, auch Geist, es nicht zu erkennen vermögen? Will denn Faust die Wahrheit mit Händen greifen, und kann man denn gegen ihn, wie Falk thut, die Worte citiren: Wer will was Lebendigs erkennen und be-

schreiben, sucht erst den Geist herauszutreiben, dann hat er die Theile in seiner Hand u. s. w.? Weiterhin ist Faust's Wissenstrieb als ein Schöpfungstrieb bezeichnet, und sofern damit gemeint wäre, daß Faust der Natur das ganze Geheimniß ihres Processes ablauschen will, ist dies richtig, aber es sieht aus, als wäre Faust ein Mann, der Gold, Trauben, Rosen u. s. w. machen will, während doch weder er, noch sonst ein vernünftiger Mann die denkende Erkenntniß darum schilt, weil sie den Proceß der Natur nicht schöpferisch nachmachen kann. Die Naturdinge sind ja schon gemacht, ist der Naturgeist damit fertig und sucht im Menschen sein unbewußtes Schaffen zu erkennen, so braucht er sie nicht noch einmal zu machen. Die Stelle (S. 254 ff.) würde etwa auf Faust's Zaubertreiben im Volksbuche passen, aber es ist hier nicht davon, sondern von Faust's Wissenstriebe die Rede.

Den Contract mit Mephistopheles nimmt der Verf. viel zu grob, da er Faust als einen roué betrachtet, der nur genießen will und die Verachtung des Genusses, die Faust mit seinem Vorsatze des Genusses zugleich äußert, als den Ausdruck vollständiger innerer Oede darstellt. In Faust's Worten: Entbehren sollst du u. s. w. sieht er ganz falsch eine Unzufriedenheit mit seinem Gewissen, das ihm im Genusse Schranken auferlege, und von dem Hauptpunkte: Werd' ich beruhigt je u. s. w. sagt er gar nichts. Doch der Aufsatz ist ein Fragment und verfolgt die Tragödie nur bis zum Anfang der Liebesgeschichte mit Gretchen.

Wir müssen uns erst nach weiteren Punkten umsehen, wo der Verfasser Goethe's Naturansicht niedergelegt findet. Die Erzengel, die er für leibhaftige Wesen zu halten scheint, identificirt er doch zugleich mit dem Makrokosmus, sie seien es, meint er,

mit welchen Faust eine Verbindung suche, aber zu finden verzweifle, weil aus diesem Nebelland kein Uebergang zu den seligen Lichtsphären jener reinen Engelsnaturen zu finden sei. Daher wird der Makrokosmus weiterhin als der Sonnengeist bezeichnet, weil die Engel durch die stillen Einwirkungen des Lichts schaffen. Da Faust sich ihm nicht gewachsen fühle, wolle er sich wenigstens aus „der Thierwelt“ heraus eine Brücke zum Himmel schlagen, daher banne er den Erdgeist „oder den Mikrokosmus.“ So scheint der Verfasser den Erdgeist zu nennen, weil er in ihm mit dem Naturleben unseres Planeten zugleich auch die geistige Welt, die sich auf demselben bewegt, repräsentirt findet. „Das gewaltige und vielgestaltete Erduniversum selbst; jener Brennpunkt aller Erscheinungen, der zugleich Meer, Berg, Sturmwind, Erdbeben, Tiger, Löwe, Lamm, Homer, Phidias, Raphael, Newton, Mozart und Apelles, mit einem Worte, die größte thierische Beschränkung und doch zugleich, wo nicht das Licht selbst, doch die höchste Annäherung zum Lichte in sich enthält;“ der Erdgeist bezeichnet sich aber unverkennbar selbst nur als Repräsentanten des Naturlebens unseres Weltkörpers. Uebrigens zählt ihn der Verfasser unter die Engel, weil die Achsenumdrehung der Erde auch im Gesang der Erzengel im Prolog genannt ist. Doch nicht sowohl hier ist es, wo der Verfasser uns die Goethe'sche Naturansicht vorzutragen Veranlassung nimmt, sondern namentlich die Pudelscene hat er sich hiezu ausersehen. „Goethe fängt,“ sagt er zur Erscheinung des Pudels, „hier an, eine magische, große Naturansicht, die alle Pflanzen, alle Thiere in Gott sieht, aufzustellen.“ Faust's Schauer nämlich vor dem Thiere soll daher rühren, daß Faust (oder Goethe) in dem Pudel nicht bloß den

Pudel, sondern den Naturgeist überhaupt erblickt, der alle Naturwesen aus sich hervorbringt, also in jede einzelne Gattung derselben implicite auch alle anderen legt. „Faust vernichtet in seiner Ansicht die äußern Umrisse jener Pudelmonade (den Ausdruck Monade nimmt er aus einem früher erzählten Gespräche mit Goethe) und erblickt sodann in ihm nur den allgemeinen Feuergeist, der ihn schon einmal erschreckte u. s. w.“ Ebenso, wenn Mephistopheles aus dem Tische Wein fließen läßt, denkt Hr. Falk ernstlich an jene allgemeine Metamorphose der Natur, die das Holz des Tisches sowohl als der Rebe bildet; wenn die Hexen auf Besenstielen zum Blocksberg reiten, so „läßt dieß keine andere Deutung zu, als die urkundliche, daß dem allgemein erwachenden Leben der Natur, besonders dem Alles verjüngenden Frühlinge, es eigen ist, daß jeder Stock und jedes vertrocknete Reisig, zauberisch von ihm angerührt, in Verbindung mit Morgen- und Abendroth, seine groben Hüllen schmelzen und ein Pfirsich, eine Rose oder eine Traube werden kann.“ Ich meines Theils, für solchen Tiefsinn nicht gemacht, habe bisher in diesen Stellen nichts als eine Anlehnung an die Absurditäten des Zauberglaubens finden können.

Noch einige Bemerkungen über Einzelnes. Zu der Johanneischen Stelle ist die Idee der ewigen Weltschöpfung durch den λογος richtig beigebracht, nur durch grobsinnliche Ausdrücke entstellt, wie: „Gott kann seine Vorstellungen zwingen, daß sie Dinge werden; der belebende Hauch, wodurch der ewige Geist Vögel, Blumen, Thiere, Menschen, die er zuvor gedacht, nun als Erscheinungen ausathmet u. s. w.“ — Die Aeußerungen des Mephistopheles über die Logik gegen den Schüler deutet der Ver-

fasser auf die Theorie überhaupt, nennt diese die Beschäftigung mit dem Getrennten, und sagt, das lebensvolle Genie wisse, daß alles Theoretische sein Ziel nothwendig verfehlt, und eben weil es trenne, auch nicht im Stande sei, das geringste Ganze, sei es ein Pfirsichkern, eine Erdbeere oder ein Mückenfuß, auf seinem abgezogenen Wege hervorzubringen. Kann denn das die Praxis? Denkt der Verfasser hier zugleich an die Worte: Grau, theurer Freund, ist alle Theorie u. s. w., die so viel mißbraucht werden, so hat er vergessen, daß Mephistopheles hier ganz als Teufel spricht, und den Schüler von etwes G u t e m, der Theorie abzulocken sucht. Mephistopheles hat zwar immer halb Recht und so auch hier, aber auch um kein Haar weiter. — Ganz falsch wird Faust's Ausruf in Gretchen's Zimmer: Armsel'ger Faust, ich kenne dich nicht mehr u. s. w., als Ausbruch der Scham und Reue über seine Versunkenheit ins Sinnliche gefaßt, da es ja vielmehr ein Ausruf der Verwunderung über die leidenschaftlich ernste Theilnahme seines Gemüths an einem Abentheuer ist, wo er vorher nur geradezu genießen wollte. — Noch ein gut Stückchen allegorischen Deutelns. Die Entzauberung der „Handwerksbursche“ (welcher Tusch! Es sind ja Studenten) in Auerbach's Keller wird als feenhafte Darstellung des Katzenjammers ausgelegt (S. 304, 305).

Der Ton des Ganzen ist die behagliche Redseligkeit eines Mannes von reicher geselliger Bildung und wohlmeinender Gesinnung, doch ohne speculativen Beruf; am liebsten hört man den Verfasser über Lebensbilder, wie die Spaziergängerscene vor dem Thore, sprechen. Seine Ungewohntheit wissenschaftlicher Darstellung kommt öfters naiv zum Vorschein, wie z. B. wenn

er zu der Stelle: Wer läßt den Sturm „der“ (muß ja heißen: zu) Leidenschaften wüthen, das Abendroth im ernsten Sinne glüh'n? bemerkt: „der Dichter vergleicht in dieser Stelle das Moralische mit dem Physischen, den Sturm, wie er die Blätter der Weltgeschichte in Bewegung setzt, mit dem Sturme, welcher die Blätter des Waldes durchrauscht u. s. w.“ Der Dichter sagt hier von dem Dichter nicht, daß er das Moralische mit dem Physischen nur vergleiche, sondern daß er das Physische als die, ihm ähnliche, geistige Erscheinung begleitend einführe, so daß der Leser oder Hörer unwillkürlich das Naturphänomen als Symbol des geistigen oder als Sympathie der Natur mit dem Menschen anschaut, wie z. B. der Sturm im König Lear. Nachdem er die nicht allzuschwer verständlichen Gesänge der Erzengel gar zu sublim gedeutet hat, bricht er naiv ab: „Diese Betrachtungen sind allerdings sehr hoch und übersteigen fast alle menschliche Fassungskraft.“

Briefe über Goethe's Faust. Von M. Enk. Wien, 1834.

„Sie erinnern sich wohl noch des Jünglings, der, als Sie mich das letzte Mal besuchten, zu mir ins Zimmer trat, um einen kleinen Auftrag auszurichten, und bald darauf sich wieder entfernte. Sein interessantes Gesicht fiel Ihnen auf durch einen sprechenden Zug von Melancholie, der sich darauf ausdrückte u. s. w.“ — Nun der interessante Jüngling laborirt an dem Gefühle des Widerspruchs zwischen Ideal und Wirklichkeit, er hat

„die warmen und lebensfrischen Tinten erkalten sehen“ u. s. w. Es giebt aber außer dem Schmerze über diesen Widerspruch noch einen andern, den über die Zerstörung des sittlichen Ideals durch die grausame Welt. Das sittliche Ideal ist das Ideal des Guten und Schönen; aber die Wirklichkeit, die Erfahrung zerstört den Traum der Liebe, der Freundschaft, des hingebenden Vertrauens. Wodurch unterscheidet sich aber dieses zweite Ideal von dem ersten? das sittliche Ideal von dem Ideal? Gleich ein Stückchen von der Logik des Hrn. Verfassers. S. 3 scheint er unter dem ersten Ideal das der Glückseligkeit verstehen zu wollen. Dann fällt es entweder mit dem folgenden zusammen, oder die Glückseligkeit fließt aus der Sittlichkeit, dann fällt es mit dem zweiten zusammen. Er führt nämlich nun einen dritten Grund interessanter Melancholie auf, den Schmerz über die Unzulänglichkeit unserer Intelligenz, das Unendliche zu erkennen. Von einem scharfen Begriffe ist auch hier wieder nicht die Rede, denn der Verfasser confundirt mit diesem Schmerze den unbestimmten über die Grenzen unserer Kraft überhaupt und geht ohne Zusammenhang auf die Unvollkommenheit unseres Strebens nach materiellen Zwecken über, auf die Hindernisse, die dem Bemühen um Macht, Besitz u. s. w. durch die Wechselfälle des Glückes entgegengestellt werden.

Alle diese verschiedenen Sorten von Schmerz concentriren sich in dem über die Unlösbarkeit der Frage nach den letzten Räthseln des Lebens. Wo finden wir nun in diesem Generalschmerze Trost? Im Glauben. Da haben wir's; der erschütterte Glaube soll sich durch den Glauben curiren.

Nun — Faust leidet am höchsten Grade jenes Zerfallenseins, namentlich an den drei letzten Sorten von Schmerz. Die Rich-

tung auf Erkenntniß, auf materielle und auf sittliche Lebenszwecke vereinigt er in sich. Das sittliche Streben tritt bei ihm freilich sehr in den Hintergrund. Desto entschiedener ist sein Streben nach Erkenntniß; aber es ist kein reines, sonst wäre es undramatisch. (Undramatisch wäre es allerdings als ein bloß philosophisches, aber die poetische Belebung, das Pathos muß darum nicht durch Unterschiebung heterogener und unwürdiger Triebfedern, wie wir diese bei dem Verfasser unten finden werden, erst hinzutreten, sondern liegt in der Ungeduld und Leidenschaft dieses Strebens an sich.)

Jetzt folgt ein Nest von Confusion und Unsinn, das schwer wiederzugeben ist. Das rein Unsinnige kann man nicht darstellen. Doch muß ich es versuchen, und kann dem Leser diese Geduldprobe nicht erlassen. Diese Kritiken wollen keinen Speisezettel allgemeiner Prädikate — oberflächlich — scharfsinnig — tiefsinnig — richtig — falsch u. s. w. geben, sondern ihr Urtheil aus einem Eintreten in den Inhalt der Werke, sei er auch noch so schlecht, entstehen lassen. Es ist eine Art Höllenfahrt des Verstandes, um zu predigen den Geistern im Gefängniß (1. Petr. 3, 19).

Der Grundgedanke ist: ein wahres und reines Streben nach absoluter Erkenntniß kann es gar nicht geben; einem Versuche, die Schranken unserer Erkenntniß zu übersliegen, mangelt alles Positive, er ist bloß verneinender Natur, d. h. es kann damit gar nicht ernstlich gemeint sein, sondern er ruht auf bloß egoistischen und sinnlichen Triebfedern. Dies erhabene Resultat findet der Verfasser, indem er zuerst den Umfang der verschiedenen Richtungen des Erkenntnißtriebes scharfsinnig so zeichnet: „derselbe

hat drei Richtungen: die Richtung auf das scientifische Wissen, insofern dieses das Nothwendige und Nützliche, wie das Angenehme im Leben zum Gegenstande hat; auf die Kenntniß der Natur als Inbegriff aller äußern Erscheinungen und ihres nothwendigen Zusammenhanges, und auf die Erkenntniß der sittlichen Natur des Menschen und den Zusammenhang seines gegenwärtigen Daseins mit einem zukünftigen. Jede dieser drei Richtungen nun kann, wenn sie sich in den gehörigen Schranken hält, gar wohl zur Befriedigung gelangen. Die Versöhnung mit den unserer Erkenntniß gesetzten Schranken liegt nämlich bei dem scientifischen Wissen darin, daß dieses für unsere äußeren Lebenszwecke, für diejenigen sowohl, welche das Nothwendige und Nützliche, als für jene, welche das Angenehme zum Gegenstande haben, und ebenso unsere Erkenntniß von der materiellen Natur, wie von der sittlichen des Menschen für unser Bedürfniß in unserem gegenwärtigen Zustande sich als genügend ausweist, um uns, auch innerhalb der unserm Geiste gesetzten Marken, eine hinreichende Befriedigung finden zu lassen" (der Satz steht wörtlich so da, man sollte den Verfasser erst in die Kinderschule schicken, um construiren zu lernen). „Vermittelt aber wird diese Befriedigung nach jeder der angegebenen Beziehungen im Allgemeinen durch das in unserer Natur liegende Wohlgefallen an dem Erreichten als errungenem, und an dem Erreichbaren als zu hoffendem Besitz; bei unbefangener Erforschung der materiellen, so wie der sittlichen Natur des Menschen aber auch noch dadurch, daß diese, wie unvollkommen unsere Einsicht auch bleibe, uns jederzeit dem Glauben an eine sittliche Weltregierung zulenkt, und so nicht nur dem Schmerz über unsere Beschränkung seine Stachel nimmt, sondern

uns auch mit der erhebenden Hoffnung erfüllt, daß unsere intellectuellen wie unsere sittlichen Kräfte im beständigen Fortschritt einer vollkommneren Entwickelung entgegenreifen."

Wo soll man anfangen, diesen Knäuel zu entwirren? Davon will ich gar nichts sagen, daß die erste der drei angegebenen Richtungen gar nicht in das Gebiet der reinen Erkenntniß gehört, der Verfasser müßte denn unter dem Angenehmen das Schöne verstehen; lassen wir ihm das Vergnügen, bockene Händl, Kolbsschnitzl, Vögerl als einen der Gegenstände des Erkenntnißtriebes anzusehen. Die andern Gebiete nun, das Reich der Natur und des Geistes lassen sich, so meinen wir andern dummen Leute, erkennend nur durchdringen, wenn sie als Offenbarung des Absoluten begriffen werden, was freilich voraussetzt, daß beide Sphären der Wirklichkeit als verschiedene Stufen dieser Offenbarung in Einer Idee befaßt werden, deren Darstellung in der Form des reinen Gedankens eine dritte oder vielmehr erste Wissenschaft, die Metaphysik, fordert. Der Verfasser aber hält nicht nur mit jenem platten, formalistischen Verstande, der a. b. c. α. β. γ. א. ב. ג. u. s. w. zählt, jene beiden Gebiete auseinander, sondern vollends von diesem reinen Denken des Absoluten weiß er gar nichts. O ja doch, er weiß auch etwas von der absoluten Idee, denn die ethische Erkenntniß wird nach ihm „auch noch" dadurch befriedigt, daß sie uns dem Glauben an eine sittliche Weltregierung „zulenkt" und uns mit der Hoffnung auf Unsterblichkeit erfüllt. Dies soll aber keine Erkenntniß sein, sondern ein Glauben, eine Hoffnung bleiben, gehört also gar nicht in das Gebiet der wissenschaftlichen Erkenntniß. Dies soll sich der Verfasser nur ja nicht nehmen lassen, denn wollten wir Ernst daraus

machen, daß diese Beziehung auf ein Unendliches wesentlich zur wahren sittlichen Erkenntniß gehöre, so wären wir so frei, es mit dem unbestimmten Begriffe einer sittlichen Weltregierung u. s. w. genauer zu nehmen und zu fordern, daß die Erkenntniß, wenn sie eine wahre sein will, im Reiche der sittlichen Wirklichkeit das Absolute als wirklich gegenwärtig begreife, und das würde sich der Hr. Verfasser verbitten, denn nur als ein Jenseits für die Vorstellung kennt er den absoluten Inhalt der Idee, und er würde sich, gäbe er mehr zu, widersprechen, denn sogleich stellt er nun die, durch das Bisherige so tief begründete, Behauptung auf, daß jedes Streben der Erkenntniß, das die unendliche Idee zu begreifen sich erkühne, „vernichtend der Vernichtung zustrebe,“ d. h. daß jedes ächt philosophische Streben ein lügnerisches, schlechtes und verwerfliches sei.

Wer jene elende, Epikuräische und unphilosophische Befriedigung verachtet, wer die Welt in ihrer Einheit mit der absoluten Idee erkennen will, der sieht nach dem Verfasser in der Natur bloß eine verworrene Masse, denn er kann „weder die Natur nach ihrem innern Zusammenhang als ein selbstständiges Ganze erfassen, noch den Bruchstücken seiner Einsicht in diesem Zusamhang durch die Beziehung auf die Idee einer Gottheit eine sichere Bedeutung abgewinnen,“ ihm „mangelt eine Alles zur Einheit verknüpfende und durch sich selbst abschließende Idee,“ die dagegen unser bescheidener Philosoph vom Wurstlproter in seiner Kindervorstellung besitzt. Ebenso soll dem, der die sittliche Natur zu erkennen strebt und dabei die oben vom Verfasser gesteckten Grenzen überfliegt, die ausgleichende Idee einer sittlichen Weltregierung und ebendamit aller Ernst und Gehalt des Strebens abgehen.

Ich Blinder meinte, eben gerade der, der auf die unendliche Erkenntniß verzichtet, habe diese Idee nicht, und der Philosoph, der das Absolute zu begreifen strebt, habe sie. Aber was wissen wir dummen Leute! Der Verfasser sieht tiefer, denn er hat, indem er voraussetzt, was zu beweisen war, vornherein („im Vorhinein“ mit dem Hrn. Verfasser zu sprechen) unter dem, der nach absoluter Erkenntniß strebt, bereits einen Irreligiösen verstanden, dem es gar nicht Ernst ist, den niedrige Triebfedern treiben, denn „wie kann das Unerreichbare“ (quod erat demonstrandum) „für den Erkenntnißtrieb Ziel eines positiven Strebens sein, wenn es sich diesem als ein Unerreichbares mit solcher Entschiedenheit darstellt, wie das überall bei den außer dem Bereich unseres Erkennens liegenden Objecten der Fall ist?“

Es giebt also zwei Welten, eine Welt, die man mit Händen greifen kann, und eine Welt, die außerhalb unseres Bereiches liegt. Zwischen Beiden ist ein Bretterverschlag, Mauer, Riegelwand oder so etwas; wer durch die Mauer will, der hat keinen wahren Erkenntnißtrieb, es ist nur „ein leidenschaftliches Ungestümm, kein positives Hinausstreben“ über die Riegelwand. Wer hier mit dem Kopfe durch will, der strebt nicht nach Erkenntniß „um ihrer selbst willen.“ Ich hatte wieder gemeint, gerade der strebe nach dieser, und der Andere, der auf reines Erkennen verzichtet, strebe nach Erkenntniß nur um in Ruhe seine Carbonaden zu verzehren. Nicht so der Hr. Verfasser: Faust, weil er nach schrankenloser Erkenntniß strebt, ist vom puren Egoismus getrieben. In Faust's Magie, in der herrlichen Scene mit dem Erdgeiste, in jenen Monologen voll heiligen Schmerzes, im Selbstmordversuche sieht er nur „titanischen Hochmuth, unersättliche

Genußgier“ und zieht durch eine unverzeihliche Anticipation Faust's Aeußerung bei dem Abschluß des Contracts mit Mephistopheles „Lass' in den Tiefen der Sinnlichkeit uns glühende Leidenschaften stillen u. s. w.“ schon hier herauf, wobei er freilich nicht merken will oder nicht merkt, daß gerade in demselben Zusammenhang Faust zugleich seine Verachtung des Sinnengenusses ausspricht. Faust ist nicht ohne Schuld, das liegt freilich klar am Tage; er überspringt die Mittel des Erkennens und will schauen, ohne zu denken, zu experimentiren. Dies ist die Ungeduld eines feurigen Temperaments, das ebendaher allerdings nach Lebensgenuß dürstet, und daran packt ihn nachher Mephistopheles, aber darum ist sein Streben nach höchster Erkenntniß nicht minder rein, heilig und göttlich. Hat denn diese Seele keine Ahnung davon, daß man entweder nichts oder Alles erkennen kann? Kein Gefühl für jene schmerzlich tiefe Sehnsucht, die ursprüngliche Einheit des Ich mit dem All der Gegenstände in Liebesinbrunst reiner Betrachtung wiederherzustellen? Der Denker, der in tiefem Sinnen Mitternächte bei der einsamen Lampe heranwacht, der ist keine erhabene Erscheinung, der thut nur so, der denkt: Hätt' ich auf Morgen ein Seidel Tokayer zum Frühstück, eine hübsche Dirne bei mir, und einen Orden am Rock?

Auch die ethischen Fragen nach der sittlichen Bestimmung des Menschen, dem Zusammenhang des gegenwärtigen Lebens mit dem künftigen und dem Dasein einer moralischen Weltordnung, haben Faust niemals ernstlich beschäftigt. Ja wohl nicht! weil er nicht der seichte Kopf ist, der von den höchsten Problemen sich durch solche moralische Gemeinplätze loskauft.

Endlich ist Faust über die Beschränkung seiner **sinnlichen** Natur mit sich zerfallen. Hier, wo es gilt, den Don Juan in Faust, der ein All der Genüsse zu durchwühlen dürstet, und der allerdings eine Seite von Faust ist, aber nicht, wie der Verfasser meint, der ganze Faust, wird es Hrn. Enk erst recht heimathlich zu Muthe, und seine Schilderung eines Genußhelden ist wohl immerhin die gelungenste Parthie in diesem Wisch. Faust erscheint nun als ein geistreicher roué, der eine Unendlichkeit der Genüsse anstrebt, aber „nur noch" den Drang einer immerwährenden Aufregung übrig hat. So tief konnte der Verfasser diesen Charakter, so tief die Bedeutung der Worte verkennen: Du hörst es ja, von Freud' ist nicht die Rede .... zerscheitern. Wenn Faust's Sinnlichkeit durch den Hexentrank verjüngt und aufgereizt wird, so meint er, sie bedürfe ein solches Stimulans, weil sie durch Genüsse abgestumpft sei, da doch der klar und baar vorliegende Sinn der Tragödie ist, daß sie im Studirsessel verschüchtert war. Wo steht denn ein Wort davon, daß Faust schon vorher ein Genußmensch war?

So hat also der Verfasser herausgebracht, daß in Faust, dessen Wesen nichts als Hochmuth und Genußgier ist, durchaus kein positives, sondern nur die Vernichtung jedes positiven Strebens dargestellt, daß „die Tragödie nur wegen des Umfangs und der Tiefe der Darstellung des Zerstörens und Vernichtens von allem innerhalb der Grenzen der Menschheit Liegenden ein Riesenwerk zu nennen ist."

Die reine Verneinung ist aber als bloße Abspannung unpoetisch. Der Dichter wußte ihr selbst wieder einen Schein der Be-

jahung zu leihen, indem er sie als selbstbewußtes Streben, zu vernichten und zu zerstören, darstellt: so construirt unser Philosoph den Mephistopheles. Derselbe repräsentirt Faust's Gemüthslage, so jedoch, daß er, was Faust als Mensch nicht kann, das Vernichten und Verneinen als solches, will. Seine Absicht ist, in Faust jeden letzten kräftigen Aufschwung zu ersticken und ihn ganz ans Gemeine zu fesseln. Schon gut; was aber bei dem Vertrage mit Mephistopheles Faust will, davon hat natürlich der Verfasser keine Ahnung, keinen Begriff davon, daß Faust seine Freiheit im Schiffbruch erproben und retten will, daß hier der Geist im Bewußtsein seiner Unendlichkeit mitten durch sein Entgegengesetztes frei hindurchzusteuern sich erkühnt. Die Liebe zu Gretchen ist „ein fruchtloses Auflodern" seiner schon vorher ganz versunkenen Natur. Faust faßt diese Liebe tiefer und reiner, als Mephistopheles wünschte, aber die Rückkehr zur Contemplation in Wald und Höhle ist ein Versuch, von dieser Leidenschaft, die ihn jedenfalls in eine eines so strebenden Geistes unwürdige Beschränkung zu bannen droht, sich zu befreien; Hr. Enk aber rechnet diese Scene mit seinem uns schon bekannten Scharfsinn zu den Paroxysmen dieser Leidenschaft selbst (S. 40).

Daß Faust dennoch am Schlusse gerettet erscheinen müsse, konnte sich der Verf. schon gemäß dem Prolog im Himmel nicht verbergen, der zu dem Erhaben„d"sten gehört, was die deutsche Poesie besitzt. Blieb das Gedicht Fragment, so konnte es, giebt er zu, bei einer Andeutung dieser Rettung sein Bewenden haben; ward es ausgeführt, so war das Wie derselben darzustellen. Freilich ist er nun aber in beiden Fällen in großer Verlegenheit um den Dichter; denn da er (Hr. M. Enk nämlich) aus Faust einen

vollständigen Lumpen gemacht hat, so sieht man nicht, was denn da zu retten sei und wie; das Restchen guten Willens, das dieser Faust wie jeder Tropf noch aufzuweisen hat, reicht natürlich nicht aus, an ihm gerade ein so besonderes Exempel der Großmuth zu statuiren. So weit geht nun unser heiterer Kopf in seiner horrenden Naivität, daß er den Widerspruch, in welchen er selbst durch seine verkehrte Deutung mit der sonnenklaren Intention des Gedichts gerathen ist, statt ihn nun einzusehen und sich auf die Rechnung zu schreiben, dem Dichter auflädt. Zu den Worten: Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt, sagt er: „Das ist nicht der Faust des Dichters! Gestehen Sie“ (er correspondirt mit einem Freunde, gegen den er, wenn er ihm nicht Alles zugiebt, gelegentlich sehr grob ist, wie S. 45), „hier ist ein Widerspruch, der sich nicht wohl lösen läßt.“ Ja wohl ist einer da!

In dieser Verlegenheit läßt nun der Schelm uns Unglückliche stehen und geht nun so mir nichts dir nichts zum zweiten Theil über. Doch nein, er spricht sogleich von dem fünften Acte desselben, weist die Anknüpfung an den Prolog im Himmel nach, wirft aber Goethe vor, daß bis zu diesem die Darstellung von Faust's Gemüthslage gar nicht fortschreite, — was wir zugeben, — und daß Faust nach allem Vorhergehenden nicht gerettet werden könne, vielmehr Mephistopheles seine Aufgabe vollständig gelöst habe, — was Niemand, der bei Sinnen ist, zugeben wird. Faust erscheint ja zuletzt bemüht um die Erreichung edler praktischer Zwecke, er zeigt sich also als ein Strebender (der Verf. übersieht ganz die wesentlichen Worte: Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen), und kann gerettet werden. Daß Faust bis dahin

gar nicht handelt und weder gut noch böse, sondern eine Allegorie ist, das ist wieder ein anderer Punkt, und wir geben dem Verf. jeden Vorwurf herzlich gern zu, den er sonst gegen diesen zweiten Theil erheben mag, ja wir loben ihn aufrichtig, daß er unter den Wenigen ist, die hier ein tadelndes Urtheil wagen. Hier hat ihm sein Sinn für das Feste und Greifbare wesentlichen Vorschub geleistet, er bringt S. 67 bis 69 ganz brave kritische Bemerkungen vor.

„Ob ich diese Briefe veröffentlichen werde? Vielleicht. Ich gestehe Ihnen, daß ich mich stark versucht fühle“, so beginnt der letzte Brief, worin der Verf., da er ja über die Tragödie so erschöpfend gesprochen hat, sich noch zu allerhand gediegenen Bemerkungen über die neuere Litteratur Zeit nimmt.

Goethes Faust, Andeutungen über Sinn und Zusammenhang des ersten und zweiten Theils der Tragödie, von Dr. F. Deycks. Koblenz, 1834.

Des Verf. Hauptabsicht ist, den poetischen Werth des zweiten Theils und seinen innern Zusammenhang mit dem ersten gegen seine Tadler, namentlich Enk, zu behaupten, zu beweisen, daß „beide Theile der Tragödie als wahres Kunstwerk sich abrunden.“ Manches Einzelne freilich nicht nur im zweiten, sondern auch im ersten Theile, meint er, sei so räthselhaft, daß man ein Oedipus sein müßte, um darüber ganz in's Klare zu kommen. Das stört ihn aber nicht im Geringsten in seinem ägyptischen Götzendienst. S. 27 sagt er: „daß Goethe den Gedanken nicht

ausgeführt, in einem Commentar die Bedeutung dieser Anspielungen (in Oberon's und Titania's goldner Hochzeit u. s. w.) zu enträthseln, ist in dem Grade täglich mehr zu beklagen, als wir uns von jenen Zeiten und deren Getriebe mehr entfernen. Wer verstünde ohne den Scholiasten nur Eine Scene im Aristophanes?" Daher macht er auch dem Gedichte keinen Vorwurf, wenn er sich oft unfähig bekennen muß, seine Räthsel zu deuten (z. B. S. 34). Ich habe hierüber nach den Bemerkungen meiner Einleitung nichts zu sagen. Goethe darf sich freilich selbst über die Zumuthung nicht beklagen, daß er wie der ehrliche Melchior Pfinzing seinen allegorischen Hauptleuten Fürwittig, Unfalo, Neidelhardt, die Erklärung hätte anhängen sollen: „ist ein Poeterey und bedeut't u. s. w."

Der Verf. giebt zuerst eine flüchtige Skizze vom Inhalte des ersten Theils und hebt in seinen Bemerkungen zum Contracte den Punkt richtig hervor, worin allerdings die innere Einheit des ersten und zweiten Theils zu suchen ist: Faust kann nicht untergehen, weil auch im Taumel der Sinnlichkeit sein hohes Streben nicht erstirbt. Dann sollte er aber auch den Ausdruck vermeiden, daß der Bund mit Mephistopheles ein feierlicher Abfall von Gott sei; dies ist er nach der Sage, nicht nach der Tragödie. Einzelnes faßt er unrichtig; so glaubt er in Faust namentlich eine dichterische Natur zu erkennen, wovon doch kein Wort im Gedichte steht, man nehme denn den Ausdruck so weit, daß er überhaupt das Poetische in jeder Art von Genialität bezeichnen soll. Nachher scheint es, diese Bemerkung beziehe sich auf die Vermählung Faust's mit Helena. Faust bedeutet aber in dieser nicht die romantische Poesie, sondern das romantische Princip überhaupt. Gar nicht verstanden habe ich, wenn es Seite 22 von Faust heißt,

in seinem Streben nach fortgesetzter, Alles umfassender Thätigkeit bemerke derselbe weniger die furchtbare Großartigkeit der Naturkräfte, der Drang nach Wahrheit mildere sich durch die Lust am Truge. Irriger Weise meint der Verf., Faust's Untreue gegen Gretchen sei ein Werk des Mephistopheles; Mephistopheles lockt ihn ja von seinen Contemplationen in Wald und Höhle zu Gretchen zurück, weil diese Liebe, obwohl nicht blos sinnlich, als eine Beschränkung in ein eng befriedigtes Leben ganz in seinem Interesse ist. Allerdings wünscht er, dadurch, daß er Faust noch länger an Gretchen fesselt, die Schmerzen der später doch nothwendigen Trennung, das Elend Gretchen's und Faust's Schuld um so mehr zu steigern. Jene Scene in Wald und Höhle mußte freilich dem Verf. unverstanden bleiben, da er den Ausruf: Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir Alles u. s. w. als den Ausdruck glücklicher Liebe ansieht.

Im zweiten Theile soll nun Faust durch größere und bedeutendere Verhältnisse sich durcharbeiten. Eine Reihe großer Welterscheinungen, Hof und Staat, Krieg und Schlacht u. s. w. gehen an unserem Blicke vorüber. Noch ehe der Verf. untersucht hat, ob es dem Dichter geglückt ist, diese Intention durchzuführen, bricht er in ein Lob dieses zweiten Theils aus: „Nicht nur gleich steht der zweite Theil dem ersten an Geist und Gehalt, er übertrifft ihn sogar an Ideenfülle“ u. s. w. Ich mag diese Apostrophe nicht weiter abschreiben. Ideenfülle? Ja, der zweite Theil hat mehr Ideen, aber es kommt darauf an, ob es Ideen sind, die, in sich schon bestimmt und concret, unmittelbar die ästhetische Darstellbarkeit mit sich führen, oder Ideen, die, in abstracter Allgemeinheit belassen, nur den fadenscheinigen Rock der Allegorie

vertragen. Wie klar aber der Verf. über diese und ihren Unterschied von der wahrhaft poetischen Gestalt denkt, beweist er S. 65, wo er zugiebt, daß die Gebilde der classischen Walpurgisnacht Allegorieen seien, und diese definirt als „Begriffe in sinnlicher Form.“ Die Kleinigkeit, welches Verhältniß zwischen Begriff und sinnlicher Form in der Allegorie stattfinde, welches in der ächten Poesie, bekümmert ihn nicht. Er unterläßt aber nicht, uns eine weitere Probe seiner ästhetischen und logischen Bildung zu geben. Alle Poesie, fährt er fort, ist auf ihrem Gipfel Sinnbild der Natur. Sinnbild — was heißt das? Ist der Sinn mit dem Bilde nur durch ein tertium comparationis verbunden, oder ihm einverleibt und identisch mit ihm? Darauf kommt es ja erst an. Was der Verf. so eben Begriff genannt hatte, nennt er jetzt Natur. Was soll das heißen? Die Natur (die sinnliche Form) ist ja vielmehr in der Poesie Bild des geistigen Inhalts (mag derselbe meinetwegen Begriff genannt werden). So naiv ist der Verf., daß er Solger's Definition für sich anführt: die poetische Darstellung sei die Ironie der Natur. Diese besagt ja eben das Umgekehrte, nämlich: in der poetischen Darstellung sei ein Natürliches gesetzt, aber ironisch gemeint, d. h. nicht als Solches, sondern es bedeute etwas Anderes, als Natur, nämlich etwas Geistiges. Allegorieen, fährt er fort, entdecken wir besonders in Goethes spätern Werken, während die früheren fast alle durch ein ungelöstes Räthsel reizen. Da wären ja die früheren allegorisch, denn die Allegorie ist es, die ungelöste Räthsel zurückläßt. Wenn er übrigens weiter von der Allegorie überhaupt die wirkliche Allegorie so unterscheidet, daß er unter dieser die Verbindung mehrerer bedeutender Gestalten zu einer Handlung verstan-

den wissen will, die selbst wieder einen tieferen Inhalt spiegle, so ist etwas Wahres daran. Ich kann zwar mit der auch sonst aufgenommenen Unterscheidung zwischen Symbol und Allegorie, daß die letztere mehrere Symbole zu dem Successiven einer Handlung vereinige, nicht schlechtweg übereinstimmen. Allgemein pflegt man auch ein ruhendes einzelnes sinnliches Ding, das nicht sich selbst, sondern durch ein willkürliches tertium einen anderweitigen Begriff bedeutet, Allegorie zu nennen. Im Symbole findet dasselbe äußerliche und bloß vergleichende Verhältniß zwischen Idee und Bild statt, wie in der Allegorie, und man kann deswegen streng genommen die ächte Poesie, welche Bild und Idee zur reinen Identität verschmelzt, weder symbolisch, noch allegorisch nennen. Der Unterschied zwischen beiden ist nur der, daß das Symbol, ein gemeinsames Erzeugniß der religiösen Phantasie einer Masse, die Idee mit dem Bilde in bewußtlosem Glauben zu identificiren gewohnt ist (obwohl dieses jene bloß andeutet), die Allegorie aber die Erfindung der künstlichen und sich vollkommen bewußten Reflexion eines Einzelnen ist. Daher, obwohl weder das Symbol noch die Allegorie wahrhaft poetisch ist, kann doch das erstere durch seine Entstehung im Elemente der Naivität weit eher einen poetischen Eindruck hervorbringen. Der Einzelne nun, der eine Allegorie erfindet, wird im Gefühle, daß ein Begriff durch ein todtes Ding nur unvollständig angedeutet wird, gern eine Reihe von einzelnen Allegorieen zur Succession einer Handlung verbinden, um den Begriff erschöpfender zu versinnbildlichen, indem je der folgende Zug den vorhergehenden und so alle einander ergänzen und erklären.

Uebrigens muß ich hier zu den Vorwürfen gegen den zweiten

Theil, die ich in der Einleitung aussprach, noch den weiteren fügen, daß Goethe, nicht zufrieden, Allegorie auf Allegorie gehäuft zu haben, die immerhin noch eine Idee von allgemein menschlichem Interesse in sich verbergen mögen, Gegenstände nackter Gelehrsamkeit, wie die Frage über die samothrakischen Götter und den Streit des Neptunismus und Vulcanismus, in sein Gedicht hereingezogen und unter einem Krame antiquarischen Apparats versteckt hat. Der Gelehrsamkeit, die der Verf. zur Erklärung der classischen Walpurgisnacht aufbietet, mag ihre Ehre bleiben, aber daß er kein Gefühl dafür hat, wie trostlos es mit einem Gedichte aussieht, das für die Mitwelt oder nächste Nachwelt der eigenen Nation und für die Masse nicht bloß, sondern auch für die Gebildetsten einen solchen Kram erfordert: dadurch legt er einen vollen Beweis ab, daß er gar nicht weiß, was Poësie ist.

In der That, wenn es so fortgeht, wie es bei solchen Auspicien das Ansehen hat, wird sie bald wieder in der alten Pracht aufsteigen, die Zeit Bernini's, die Zeit Le Notres, die Zeit der Zöpfe, die Zeit gepuderter Perrücken, drauf Pfalzgrafen Lorbeern drücken!

Wie die andern Erklärer, so lobt auch Deycks die Schönheit des dritten Acts, der antiken Verse namentlich, die mir jedoch so verkünstelt und undeutsch erscheinen, als Solger's holperichte Uebersetzungen, und in den Sprachformen ganz demselben verwünschten Style huldigen, den ich in der Einleitung schilderte. Goethe that sich auf die Allegorie des dritten Actes etwas Besonderes zu gute und hatte diese Conception allerdings noch in kräftigeren Jahren gefaßt; allein es ist und bleibt ein Mißgriff, und wir haben ja mehr Beispiele, daß große Naturen ihr Bestes sorg-

los und anspruchlos ausstreuen und auf ihr Verfehltes eitel sind. Die Helena der Volkssage vom Zauberer Faust zu einer Allegorie der Verbindung des romantischen und classischen Princips zu benutzen, lag sehr nahe, auch für einen ganz gewöhnlichen Kopf. Was aber die Helena in der Volkssage will, hat Goethe schon in Gretchen gegeben. Man sage nun immerhin, Helena trete hier keineswegs als bloße Allegorie auf, sie erscheine wirklich und lebendig aus dem Hades wieder. Das ginge noch; aber nachher bedeutet sie in Allem, was mit ihr geschieht, die classische Bildung überhaupt, es gehen Dinge mit ihr vor, denen man es alsbald an der Stirn ansieht, daß es sich hier nicht um diese Person, sondern um einen Begriff handle, und sie wird also zur reinen Allegorie verflüchtigt.

Ob der Verf. in der Deutung einzelner Stellen dieses zweiten Theils glücklich oder unglücklich gewesen, geht uns nichts an. Zum fünften Acte weist er richtig nach, wie Faust durch großartige Thätigkeit sich der Erlösung würdig macht und so der Schluß zum Prolog und zur Contract-Abschließung zurückkehrt. Zwar legt er zu viel Werth darauf, daß Faust am Ende seiner Tage den Zauber verwünscht, indem er glaubt, schon durch diese Aeußerung des Faust habe Mephistopheles die Wette verloren, aber desto gewisser hat er Recht, wenn er die edle Thätigkeit Faust's und seinen Willen, daß das Gute und Rechte bestehe und daure, als hinlänglichen Grund seiner Rettung bezeichnet. Daß dieser rationellen Lösung der Aufgabe der christlich-katholische Schluß widerspricht, bemerkt er nicht. Ganz richtig fühlt er zwar, daß ein Schluß im kirchlichen Sinne bei Faust auch Reue und Buße voraussetzt, er fügt hinzu, daß nach dem wahren Christen-

thum der äußerliche Act der Fürbitte Faust nicht retten könne, allein er zieht den Schluß nicht, daß Goethe, da er das wahre Christenthum durch die Tendenz des ganzen Gedichts und besonders den letzten Auftritt in eine vernünftige Thätigkeit setzt, überhaupt die theologisch positive Schlußwendung, deren Consequenzen einmal mit diesem rationellen Christenthum sich nicht vertragen, hätte vermeiden und eben bereits in Faust's redliches Kämpfen die Beseligung setzen müssen. Geht's ihm drüben gut, so muß er ja auch dort kämpfen, denn wo ist Gutes ohne Kampf? Ganz glücklich führt der Verf. für diese Idee den Vers aus dem west-östlichen Divan an:

Nicht so vieles Federlesen!
Laßt mich immer nur herein!
Denn ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heißt ein Kämpfer sein!

Der Prolog im Himmel eröffnet allerdings sogleich das Gedicht in der Weise der religiösen Vorstellung, in welcher auch der ganze Mephistopheles wurzelt, allein jener Prolog ist so geistig und frei von allem positiven Schnörkelwerke, Mephistopheles ebenfalls in seiner Art so ideell, daß man am Schlusse nichts weniger als in eine gothische Capelle einzutreten und Weihrauch zu riechen gestimmt ist. Das positiv kirchliche Christenthum wirft als ein Jenseitiges und Künftiges in Raum und Zeit hinaus, was nach dem rationellen mit dem Diesseits zusammenfällt; ein Gedicht, das schon durch die herrliche Stelle des Contracts: Das Drüben kann mich wenig kümmern u. s. w. sich ganz auf den Standpunkt der Diesseitigkeit erhoben hat, darf am Schlusse nicht auf den der Jenseitigkeit zurücksinken. Hat übrigens der Verf. doch

die Einheit der Grundidee des ersten und zweiten Theils richtig nachgewiesen, so ist ihm dagegen die schlechte Fortführung, die zwischen dem Ende des ersten und zweiten Theils liegt, wie wir sahen, völlig entgangen.

Briefe über Goethes Faust. Erstes Heft. Von C. G. Carus. Leipzig, 1835.

Die Grundidee der Tragödie wird richtig gefaßt, indem als Inhalt derselben hervorgehoben wird: die Menschenseele in ihrer innern Göttlichkeit, wie sie durch tausend Irrsale hindurch ihrer göttlichen Befriedigung mit bewußtlosem Zuge entgegenstrebt, was der Verf. glücklich auch „das genetische Princip alles ächten Seelenlebens“, das „Frühlingsmäßige“ im Faust, die „Elasticität“ der menschlichen Seele nennt. Mit gesunder ästhetischer Einsicht räumt er ein, daß diese Idee in Faust trefflich, aber nicht vollkommen dargestellt, daß die Tragödie mehr beendet als vollendet sei. Schöne Bemerkungen über den Werth und die versöhnenden Wirkungen edler Weiblichkeit knüpft er an Gretchens Charakter. Hätte er nur seine Hauptidee tiefer nachgewiesen, gründlicher durchgeführt, so würde man ihm dafür seine sentimentalen Einleitungen zu jedem Briefe und den ganzen pretiösen Ton, in welchem er schreibt, gern erlassen. Ob der eine dieser Briefe am zweiten Weihnachtsfeiertage 1834 Abends, oder am Bimbimberlestag Morgens, der andere am 4. Febr. Abends in einer wohnlichen und eleganten Stube, oder am Pfeffertag im Holzstalle geschrieben ist, kann uns sehr gleichgiltig sein. Aber solche Sächelchen erläßt uns der süße Mann nicht, der ganz wie Schubarth in den Styl

des Goethischen Altweibersommers sich hineinfristirt hat. Er spricht von treulichstem Anschließen, führt uns Gedankenzüge heran, spricht von sich darlebenden Ideen (das sich Darleben ist überhaupt das andere Wort), von einer Einwirkung höchsten weiblichen Princips, von einzelnen lichvollsten menschlichen Naturen und unterschreibt: treulichst Carus.

Goethes Faust. Uebersichtliche Beleuchtung beider Theile zur Erleichterung des Verständnisses, von W. E. Weber, Professor, Director der Gelehrtenschule zu Bremen. Halle, 1836.

Das Büchlein hat manches Brauchbare und bringt dies in bequemer, anspruchloser Weise vor. Hätte der Verf. gesagt: auf die Deutung des tieferen Gehalts der Tragödie will ich verzichten, mein Zweck ist, euch brauchbare Notizen zu geben, um euch im Aeußerlichen, was zur Scenerie u. s. w. gehört, zu orientiren, so würden wir dem Manne Dank wissen. Aber er geht auf die Idee ein und, wiewohl er sie nicht ganz verfehlt, verdünnt er sie doch durch die Verwässerung, die jede Idee unter den Händen des gemeinen Menschenverstandes zu erdulden hat, daß man sie kaum erkennt. Gehen wir, diesen Vorwurf zu begründen, sogleich auf den Mittelpunkt zu.

Man kann Goethes Faust immerhin eine Theodicee nennen, wenn man nur nicht vergißt, eines Theils, daß dies keineswegs so genommen werden darf, als wollte Goethe in der Weise des Lehrgedichts die Frage der Theodicee, dürftig eingekleidet, ab-

handeln, andern Theils, daß die Frage nach dem Verhältnisse des Bösen zur göttlichen Weltregierung, wie der Prolog im Himmel sie stellt und beantwortet, nur den allgemeinen Hintergrund bildet, und erst der besondere Angriffspunkt, den Faust durch seinen individuellen Charakter dem Bösen darbietet, jener abstracten Idee die Concretion giebt, wodurch sie ästhetisch darstellbar wird. Sehr schüchtern geht nun der Verf. an jene Frage. „Man kann behaupten, sagt er, daß es keine größere Gotteslästerung giebt, als den Versuch einer sogenannten Theodicee, d. h. eines Beweises, daß Gott Alles wohlgemacht habe: das kann Gott wohl uns versichern, aber es ist nicht an uns, es ihn zu versichern.“ Doch macht er sich, als hätte er dies nicht gesagt, sogleich an das Thema, und ist jetzt nicht deswegen, weil die Untersuchung unbescheiden, sondern weil sie schwer ist, in keiner geringen Verlegenheit. Seine erste Verlegenheit ist, daß ihm gar nicht recht klar ist, wo denn das Böse eigentlich sitzt, in der Welt des Geistes, oder auch in der Natur? „Sobald wir aus dem Felde der praktischen Pflicht mit unsern Begriffen herausgehen, werden wir an der Oekonomie der kosmischen Kräfte sofort irre.“ Daß dieses Irrewerden von der eben genannten Schwierigkeit herrührt, erfahren wir weiter unten; zunächst beruhigt sich der Verf. bei einem Satze, der freilich jedenfalls gewiß äußerst klar ist: „in unserer Moral giebt es ein Böses; unterlassen wir zu thun, was uns obliegt, so taugen wir nichts.“ Freilich entsteht aber auch hier sogleich eine große Verlegenheit, wenn es sich fragt, „wo der Uebergang aus dem negativen Bösen, der Unterlassung der Pflicht, in das positive Böse, den absichtlichen Willen, zu schaden, aufzufinden sei? Dies bleibt immer problematisch. Denn

selbst der größte Verbrecher wird selten einräumen, daß er eigentlich habe schaden wollen, er wird stets auf den Vorwand einer Nothwehr repliiren gegen die Anmuthung, seine Pflicht zu thun da, wo ihm, diese Pflicht zu thun, unbequem war." Ich meinte, bei einem Verbrecher handle es sich nie bloß um Unterlassung der Pflicht, und die angeführte Entschuldigung desselben könne den Philosophen über die wahre Natur der bösen That nicht zweifelhaft machen. Aber der Verf. hat wohl tiefere Schwierigkeiten im Sinne, die Frage wahrscheinlich, ob das Böse nur negativ (privativ) oder positiv sei, und ob es ein Böses um des Bösen willen gebe; er tappt aber in einer Unsicherheit, die einen ungewöhnlichen Mangel an Denkübung verräth, schon in der Aufstellung der Schwierigkeit fehl, indem er, statt zwischen Bösem aus egoistisch sinnlichen Triebfedern und Bösem um des Bösen willen, unterscheidet zwischen Unterlassung der Pflicht und böser Handlung; dabei klingt ihm von Weitem die juristische Unterscheidung zwischen culpa und dolus oder die Frage über Zurechnungsfähigkeit überhaupt im Ohre, und so hilft er sich denn nun bewundernswürdig leicht aus seiner Klemme, indem er fortfährt: „hier helfen wir uns denn kurz und gut mit Qualificirung der Thatsache, und sehen, in Betreff der Motive, nicht auf den *bösen*, sondern auf den *freien* Willen. Ein Trunkener, ein Wahnsinniger steckt uns das Haus über dem Kopfe an; wir lassen ihn ungekränkt, oder verwahren ihn höchstens, damit er es künftig nicht wieder thue; denn er war seiner nicht mächtig, die Kraft, die in jenem Augenblicke in ihm über Gut und Böse hätte entscheiden können, war gebunden. Wir schlagen einen Knecht: er, über die Mißhandlung empört, sucht Gelegenheit, sich zu rächen,

er steckt uns ebenfalls das Haus über'm Kopfe an. Dieser wird als Mordbrenner verurtheilt: mag er immerhin von Rachsucht gestachelt worden sein; sein freier und vernünftiger Wille konnte ihm sagen, daß Rachsucht unmoralisch sei." O, welch' eine Tiefe des Reichthums, beide der Weisheit und Erkenntniß des Verfassers! Wie gar unbegreiflich sind seine Ideen und unerforschlich seine Wege! Andere beschränkte Leute meinen, wenn es sich um die sittliche Beurtheilung einer That handle, so reiche es nicht hin, zu wissen, daß sie mit freiem Willen geschah, sondern es handle sich darum, ob dieser Wille ein böser war oder nicht, und die gar nicht zurechnungsfähigen Handlungen gehören gar nicht in den Zusammenhang gegenwärtiger Untersuchung. Allein dem Hrn. Verf. steckt seine obige Hauptverlegenheit noch im Kopfe, darum hat er das rein ethische Thema sogleich auf die juristische Frage nach der Imputabilität hingedreht, die Verlegenheit darüber, ob das Böse nur im Menschen oder auch in der äußeren Natur sitze. „Kommen wir nun aber schon in dem beschränkten Kreise des socialen Vortheils (?) mit der Beziehung zwischen Gut und Bös in's Gedränge, wie viel mehr, wo die ursprünglichen Kräfte der Natur die ihnen einwohnende Gewalt üben, und ein für allemal thun, was sie nicht lassen können? Auch der Blitz zündet uns das Obdach über unserm Haupte an, der überwogende Strom verschwemmt uns die Wiesen, der Hagel verheert unsere Saaten: wer will sie vor Gericht laden, wer wagt es, diese zerstörenden Kräfte böse zu nennen?" Nun ja ums Himmels willen, wenn sie Niemand wagt böse zu nennen, wenn sie nur thun, was sie nicht lassen können, was brauchen wir uns denn hier, wo es sich vom Bösen handelt, um sie zu scheeren? Sie

sind Uebel, und die Frage nach der Zweckmäßigkeit des Uebels ist ja ein ganz anderes Capitel der Theodicee, als die nach der Stellung des Bösen zur Welteinrichtung. Doch beunruhigen wir uns nicht! Der Hr. Verf. thut es auch nicht, er stolpert in der heiteren Duselei eines von philosophischen Scrupeln wenig angefochtenen Kopfes gleich wieder über die, freilich ohne Noth herbeigezogene, Schwierigkeit hinweg, kommt wieder auf das Böse im moralischen Sinne, und begeht das Verbrechen (s. seinen eigenen oben angeführten Ausspruch), dennoch eine Theodicee Preis zu geben. Sie ist kurz bei einander: „der Besonnene zieht zuletzt das weltgeschichtliche Facit so, daß er selbst in dem Bösen, was geschieht, immer wieder Keime des Heilsamen entdeckt und es nicht irreligiös findet, zu sagen, daß Gott in der Weltregierung das Böse zuläßt (wohl zu merken, zuläßt, nicht thut), damit es dem Guten diene." Der Schalk! Wie er uns da nur geschwind so in einer Parenthese die tiefste, originellste Idee, von der bisher die menschliche Vernunft sich nichts träumen ließ, in die Tasche schmuggelt! Wie wird es da so plötzlich helle! Die schwierige Frage, mit der sich die tiefsten Denker, so lange sie die unerhört tiefsinnige Distinction zwischen Zulassen und Thun nicht kannten, abgequält haben, sie ist gelöst! Sie Loser! Und dann geben Sie als Zuspeise noch einen sublim gelehrten Auszug aus der persischen Mythologie drein!

Spaß bei Seite! Muthen wir dem Verf. nicht mehr zu, als er vermag, und geben wir uns zufrieden, daß er die Grund-Idee, so leicht er sich mit dieser begrifflosen Kategorie über ihre Schwierigkeiten hinweghilft, wenigstens nicht schlechthin verfehlt hat. Die Liberalität, mit der er sich des Prologs im Himmel gegen

Zeloten annimmt, der gesunde Sinn, mit dem er das hausväterlich Gütige und Leutselige in der Figur des Herrn, den leichten Anflug von Ironie gemüthlich herausfühlt, verdient aufrichtiges Lob. Richtig folgert er, daß schon aus jenem Begriffe von der Stellung des Bösen zu Gott die Rettung Faust's von selbst hervorgehe, und sieht ein, daß der Goethische Faust nicht wie der Faust der Sage schon durch den Bund mit Mephistopheles ein Verbrechen begehe, wie sich dies schon in der nobeln, geistreich chevaleresken Nachlässigkeit, mit welcher Faust den Teufel empfängt, und welche der Verf. ebenfalls richtig bemerkt, auf edle Weise kund thut. Ueberhaupt hat er die Vergeistigung, welche der Sagenstoff durch Goethe erfahren hat und wodurch der Brennpunkt ein ganz anderer wurde, mit freiem Auge erkannt, und steht dadurch rühmlich über Leuten, wie Franz von Baader, de Wette, Wessenberg, Menzel, welche meinen, der Teufel sollte nur immer die Zähne fletschen, den Faust endlich unter Schwefeldampf holen und an den Wänden zerschlagen, daß sein Gehirn herumspritzt, oder wo nicht, so müßte Faust sich hinstellen und als Tugendheld rhetorisch aufspreizen, da doch das Gute, der Kampf gegen Mephistopheles, in ihm die Gestalt seiner Individualität annehmen muß und sich daher natürlich als Rückkehr zur idealen Contemplation äußert. Daß im zweiten Theile bis zum letzten Acte Faust zu wenig thut, um gegen das Böse zu kämpfen, soll damit nicht geläugnet werden, liegt aber in der ästhetischen Schwäche dieses Alters-Products überhaupt. Doch hätte H. Weber nicht nöthig gehabt, den göttlichen Plan in Beziehung auf Faust darein zu setzen, daß Faust den Gipfel der Bosheit ersteigen solle, um durch desto tiefere Reue auf den guten Pfad zurückgeführt zu

werden. „Die Gottheit kann es, um ein an sich selbst irre gewordenes Individuum von Grund aus zu heilen, unter Umständen zulässig finden, daß dasselbe für eine Zeit dem Bösen ganz anheimfalle, damit es in der Empfindung dessen tiefen Unsegens" (ein sauberes Deutsch!) „sich aufraffe und mit desto feurigerem Verlangen auf den Pfad des Guten zurückkehre." So acut erscheint Krankheit und Krisis bei Faust nicht; zwischen die einzelnen Verirrungen schieben sich sogleich einzelne Heilungsversuche, er ist im Bösen rhapsodisch und daher kehrt er nicht durch eine plötzlich markirte Revolution seiner Natur zum Guten zurück. Diese zu geschärfte Auffassung floß wohl aus der nicht ganz richtigen Deutung, die der Verf. dem Vertrage mit Mephistopheles giebt. Dies führt uns auf den bestimmteren Inhalt der Tragödie, zunächst auf des Verf. Ansicht von Faust's Persönlichkeit und anfänglichen Bestrebungen.

Hier stoßen wir sogleich auf einen groben Irrthum. Der Verf. meint, wie seine Commilitonen auf diesem Flügel, Faust, dem der Glaube im Wissen verloren gegangen ist, sollte auf das Erkennen des Absoluten ganz resigniren. „Jede Philosophie muß ein Letztes, Unbegreifliches stehen lassen, das ist der Proceß, wie der Geist sich in das Fleisch verwandelt, und die Materie, ohne Gott zu sein, doch aus göttlicher Hand hat hervorgehen können." Faßt man dieses Hervorgehen im Präteritum als einen zeitlichen Act, so ist freilich das Begreifen desselben bereits abgeschnitten. Der Verf. giebt nun dem Manne im Gegensatz gegen das Weib zu, daß er bestimmt sei, den blinden Autoritätsglauben zu verlassen und sich durch ein Labyrinth der Widersprüche zur Selbstständigkeit der Ansichten und Ueberzeugungen hindurchzuringen;

dann aber meint er, das Resultat dieser Zweifelskämpfe solle sein — der Glaube. Wie gar keine Ahnung er von der hohen Bedeutung des Strebens nach reiner Erkenntniß hat, zeigt er auch durch die Bemerkung, die ihm S. 83 entschlüpft, wo er von Faust sagt, er habe „statt der Willenskraft" den Wissensdrang vorzugsweise in sich genährt. Unter solchen Umständen darf man natürlich kein Verständniß von Faust's Durst nach Anschauung des Innersten der Dinge von dem Verf. erwarten. „Faust ist Vielwisser aus edlem Durste nach Wahrheit; die Gelehrsamkeit ist ihm nicht Zweck, sondern Mittel, und Mittel zu dem Höchsten und Größten, zum unmittelbaren Aufschlusse des Verhältnisses zwischen Gott und Weltall. Aber daß er dies Verhältniß wie irgend ein anderes in der Erfahrung gegebenes, mit der Kaltblütigkeit und Ruhe eines Forschers ergründen, daß er es zerlegen will, wie der Pflanzenkundige eine Blume zerlegt, das eben ist das ursprüngliche Mißverständniß in seinem Streben, und liefert ihn dem Teufel in die Hände." Faust ist nicht Vielwisser, und wollte er die Gelehrsamkeit als Mittel anwenden, um das Verhältniß zwischen Gott und Weltall zu ergründen, so wäre es ja eben kein unmittelbarer, sondern ein vermittelter Aufschluß. Faust verwirft aber die Gelehrsamkeit nicht bloß als Zweck, sondern auch als Mittel, denn er will rein intuitiv sich der Wahrheit bemächtigen. Zerlegen will er gerade nicht, sondern er will schauen, ohne zu zerlegen, und das ist, wie seine Größe in Vergleichung mit dem todten Formalismus und Dogmatismus, so in Vergleichung mit dem wahren Denken seine Schuld. Er zerlegt nicht zu viel, sondern zu wenig, er ist vernünftig ohne Verstand; hätte er die Geduld, die Vermittelung des Begriffs

zu durchwandern, so würde er zur concreten Idee gelangen, aber er will eine intellectuelle Anschauung, wie die Schellingische Philosophie, er verwirft über dem Eignen und Ursprünglichen alles Angeeignete und Künstliche, wie die Periode des Geniewesens in unserer Poesie. In dieser Periode sind ja auch wirklich die ältesten Grundlagen der Tragödie entstanden. Als Goethe in dieser Jugend-Epoche einen Helden zeichnete, in welchem der ganze Kampf des Ursprünglichen mit einer verwelkten Cultur, welcher jene Zeit des Sturms und Drangs charakterisirt, den tiefsten und geistigsten Ausdruck fand, so konnte er allerdings noch nicht mit der vollkommenen Klarheit über seinem Helden stehen, um in dem Rechte dieses Drangs nach Unendlichkeit zugleich das Unrecht der Verachtung aller Grenze und verständigen Vermittlung einzusehen und zur Darstellung zu bringen. Er wußte offenbar selbst noch nicht, wo es hinaus sollte. Wohl aber war das Gefühl dieses Unrechts als ein dunkler Instinct allerdings im Dichter offenbar vorhanden; denn das lag gewiß schon in seinem ursprünglichen Plane, daß es Faust's Ueberschwenglichkeit und Verachtung aller Schranke und Vermittlung ist, woran der Teufel ihn packt. Gerade dadurch aber, daß der Dichter selbst jene Hast, jenen Durst noch theilte, gewann die poetische Kraft der Darstellung. Wie konnte doch dem Verf. jenes Feuer, jene ungeduldige Gluth, durch die Adern der Natur zu fließen, mit Geistern im Dämmerschein des Mondes zu weben, die irdische Brust im Morgenrothe zu baden, so ganz entgehen, daß er an ein zerlegendes Grübeln denkt! Ein andermal (S. 60) streift er sogar an Enk's Meinung, wenn er glaubt, Faust's späterer Sprung in den Strudel der Genüsse hänge mit seinem früheren Wissensdrang dadurch zusam-

men, daß er schon in diesem nur den Genuß gesucht, sich sagen zu können: du weißt nun Alles. Doch dies ist blos eine Spielerei mit Worten des Zusammenhanges wegen, denn S. 30 ist ein edler Durst nach Wahrheit zugegeben. Der Erdgeist („so wie sonstige kosmisch ontologische Gewalten" heißt es S. 36) stößt Faust nicht deswegen, wie H. Weber meint, zurück, weil „diese geheimen Urgeister der Dinge nur nach einem Gesetze wirken können, das das Geschöpf vom Schöpfer durch eine unermeßliche Kluft abtrennt", sondern weil die im Rausch der Vision heraufbeschworene Anschauung ihrer Natur nach nur momentan ist und, nicht durch die Vermittelung des Denkens gewonnen, den Geist nach augenblicklich blendender Erscheinung in desto tieferer Nacht zurückläßt.

Den Contract nun mit Mephistopheles nimmt der Verf., wie schon aus der angeführten Bemerkung zum Prolog hervorgeht, zu craß „Faust will sich betäuben, die Bedürfnisse seiner höheren Natur im Sinnenrausche auslöschen, er will sich selbst, als höheres Wesen vernichten." Faust will sich betäuben, aber nicht die Freiheit des strebenden Geistes opfern; die wichtigen Worte: Werd' ich beruhigt je u. s. w. sind S. 61, wo der Verf. auf diese Stelle zurückkommt, angeführt, aber nicht ausgeführt; übrigens obwohl er dies unbenutzt liegen läßt, weiß er doch die letzte Tendenz der Tragödie, wie wir sahen, festzuhalten, und thut dar, wie Faust dem Mephistopheles keineswegs verfällt, sondern der Rettung würdig bleibt.

Hat der Verf. offenbar keinen Beruf, die tieferen Ideen der Tragödie zu ergründen, so ist dagegen seine Bemühung, das Zauberwesen, das die Scenerie derselben bildet, durch geschicht-

liche Notizen, soweit das Verständniß solche erfordert, aufzuklären, dunkle Anspielungen, Namen, u. dergl. zu deuten, dankbarer Anerkennung werth. Oefters geht seine Sorgfalt für den Leser bis ins Zärtliche, wenn er z. B. zu: Georgius Sabellicus hinzusetzt: vorletzte Sylbe kurz! Auch manche brave ästhetische Bemerkung bringt er im Einzelnen vor; de Wette, der in seinem Aufsatze: Gedanken eines Theologen über Goethes Faust (s. d. Zeitschr.: „Der Protestant", v. Benzelsternau, 1829, März) einem unwiderstehlichen Drange Luft machte, an unserer Tragödie den Famulus Wagner zu machen, schickt er, wie es sich gehört, nach Hause. Er versucht auch eine Eintheilung des ersten Theils in Acte, wodurch er doch wenigstens zeigt, daß er nicht, wie die meisten Erklärer, alle Anforderungen an dramatische Oekonomie vergessen hat; freilich ist die Folge nur, daß man erst recht deutlich einsieht, wie sich die Tragödie, so theatralisch einzelne Scenen sind, doch der scenischen Darstellung ganz entzieht. Aber nicht nur den ersten Theil hält er für ganz im Sinne der Bühne gedichtet, sondern — erstaune, o Leser, erbebt in des Herzens Tiefen, sämmtliche Theater-Maschinisten, fange Feuer, männliche Gelassenheit der Schauspieler, und werde zum Basilisken, Geduld der Zuschauer! — auch den zweiten Theil. Sei auch die dramatische Durchführung von minderer Evidenz, meint er S. 135, so bleibe doch die theatralische Wirkung „desto weniger" zu bezweifeln, ja eine vollkommene Aufführung des zweiten Theils müßte sich als die colossalste und gewaltigste Darstellung denken lassen, die seit den Zeiten des Aeschylus irgend eine nationale Bühne in das Werk gesetzt. Ueberhaupt verändert der sonst verständig und natürlich erscheinende Mann, da er an die Betrach-

tung des zweiten Theils kommt, ganz seine Natur und spendet ihm ein so verschwenderisches Lob, wie nur irgend ein verzwickter Philosoph. Wäre es dem Verf. mit diesem Lobe nicht so sichtbar Ernst, so wäre man geneigt, folgende höchst ergötzliche Stelle geradezu als Parodie zu nehmen. Nachdem er zum 4. Act bemerkt hat, wie Mephistopheles in der ersten Scene Veranlassung nehme, seinerseits über die Entstehung des Gebirgslandes zu philosophiren und den Patron der Erhebungstheorie mache, fährt er fort — (es ist gar zu erhaben, ich muß es groß drucken lassen):

„Faust spricht dagegen mit Würde und Gründlichkeit die Neptunistischen Ansichten aus.“

Nur die letzte Scene des zweiten Theils wagt er zu tadeln, und wünscht statt des katholischen Himmels eine protestantisch rationellere Scene, wie den Prolog im Himmel, gewiß mit richtigem Tacte.

Der Styl, im Allgemeinen einfach und ohne Prätention, ist doch hie und da holperig und undeutsch, wie: „solch ein Kampf u. s. w. kann nicht umhin ein aufregendes Schauspiel zu sein“, und Aehnliches. Ich rede davon, weil es mir überhaupt gegenwärtig an der Zeit zu sein scheint, unsere deutschen Schriftsteller daran zu erinnern, daß sie die Rudimente nicht verachten dürfen, und daß, wer ein Buch schreibt, auch ein gutes Deutsch schreiben soll. Mitunter geräth unser Freund doch auch in Bombast und Phrasen, z. B. S. 29: „gegen Herzensfrost und Gefühlsenge ist Genialität ein abwehrender Diamantschild“ u. A.

Goethes Faust in seiner Einheit und Ganzheit wider seine Gegner dargestellt. Nebst Andeutungen über Idee und Plan des Wilh. Meister und zwei Anhängen: über Byron's Manfred und Lessing's Doctor Faust. Von H. Düntzer, Dr. der Philosophie. Kölln, 1836.

Die Einheit hat der Verf. allerdings nachgewiesen, indem er die Bedeutung des Contracts mit Mephistopheles richtig auffaßt und in der Schluß-Scene des zweiten Theils ihre Erfüllung nachweist, aber wo ist der Beweis der Ganzheit geblieben? Was soll der magere Auszug des zweiten Theils, wo hie und da ein flüchtiger Versuch gemacht wird, die kahlen Allegoricen dieser Gansheid zu deuten, für die Behauptung beweisen, daß die Idee erschöpft sei?

Im Einzelnen finden sich, obwohl der Grundgedanke richtig herausgehoben ist, oberflächliche und falsche Deutungen. Den Mephistopheles faßt der Verf. zu niedrig, wenn er von ihm sagt: „Wie Gott und die Seligen nur unter den Eingebungen" des Lichtes handeln, so er „in Folge" des sinnlichen Triebs. Das Zusammensinken Faust's vor dem Erdgeist deutet er wie Falk und Weber: „Dem Menschen ist keine Verbindungslinie mit den schaffenden „Monaden" verliehen" u. s. w. Es ist freilich kein Seil, Bindfaden, Riemen u. dergl. zu sehen, was uns mit jenen „Monaden" verbindet. Der schiefe Falkische Ausdruck verfinstert die Sache bereits, denn es giebt nur Eine Monade, den Geist, der in Allem ist; Monade hat keinen Pluralis. Freilich Leibnitz schnitt die herrlichen Consequenzen seiner Ideen dadurch ab, daß er

im crassen Widerspruch mit dem Begriff der Monade als einer vorstellenden (geistigen) Einheit eine Vielheit von Monaden wie todte Dinge, zwischen denen kein Verkehr ist, nebeneinander stellte — aber was geht uns das an? Den Ausdruck des Mephistopheles von Faust, daß er der Erde Freuden überspringe, deutet er gerade verkehrt: „Faust hat nur einmal sich verfehlt, und zwar darin, daß er statt einem geregelten Leben, wie es dem Menschen bestimmt ist, sich hinzugeben, in die Sinnlichkeit übertrat und also der Erde Freuden übersprang." Der Erde Freuden überspringen, heißt denn das, in die Sinnlichkeit übertreten? Uebrigens citirte ich auch hier die Worte, um bemerklich zu machen, wie diese Broschüre schon im Ausdruck etwas Tertianermäßiges hat, und könnte noch eine Masse ähnlicher Wendungen geben, wie z. B. „Hier müssen wir die Bemerkung machen, daß Mephistopheles, obgleich in einen niedern Kreis gebannt, sich doch von einer einseitigen Weltansicht fernhält." Daß aber nicht nur die Darstellung, sondern auch der Gedankengehalt einen schülerhaften Charakter trägt, mag hinlänglich beweisen, wenn ich erwähne, daß der Verf. uns alles Ernstes versichert, Mephistopheles diene nur zur poetischen Darstellung, auch der Pact mit dem Teufel sei bloß poetische Fiction. Ungeheure Entdeckung! Und wie glücklich wird der Verf. erst sein, wenn wir ihm zu der weiteren verhelfen, daß alle Personen nicht nur dieses, sondern jedes Gedichts, mögen sie nun geschichtlich, oder geschichtlich mythisch, oder rein mythisch sein, nur der poetischen Darstellung dienen, nur Fictionen sind? Doch nein, denn da stünde es nach H. Düntzer übel um die Poesie, denn er setzt zu den Worten: „selbst der Pact mit dem Teufel ist bloße poetische Fiction", sogleich hinzu: „zur Darstellung einer

Idee gehört er nicht." Der Tausend! Da wäre ja also auch Mephistopheles, wiewohl er „das Gefäß ist, dessen der Dichter sich am Anfang bedient", nicht die poetische Darstellung einer Idee, da könnte man den Pact beliebig auch weglassen, so gut als man allerdings die Hexenküche und die Blocksberg-Scene weglassen könnte! Da könnte man ja am Ende die ganze Tragödie weglassen! Doch man merkt aus dem Weiteren, was der Verf. sagen will. Er will sagen, Faust's Pact sei in der Tragödie nicht, wie im Volksbuche, schon ein Verbrechen; dies drückt er mit der ihn besonders charakterisirenden Helle des Bewußtseins so aus: er gehöre nicht zur Darstellung der Idee.

Zur Verständigung über Goethe's Faust. Von Dr. C. Schönborn, Director und Professor des Magdalenen-Gymnasiums zu Breslau. Breslau 1838.

Der Grundgedanke, der Anfang und Ende zusammenbindet, ist aus Goethe's Weltansicht und den betreffenden Hauptstellen der Tragödie richtig abgeleitet, doch ohne einen Wink über den Widerspruch zwischen dem rationell-christlichen Gedanken, Faust durch vernünftige Thätigkeit der Rettung würdig erscheinen zu lassen, und der positiven Schluß-Scene. Ich hebe diesen Mißstand gerade hier noch einmal hervor, weil der Verfasser auf diesen Punkt ausdrücklich zu sprechen kommt, und doch nicht auf die rechte Fährte geräth. Faust müsse nach christlichen Begriffen selig gemacht werden, er müsse daher wenigstens von dem Bewußtsein der Erlösungsbedürftigkeit durchdrungen werden; zu dieser Erkenntniß habe er auf Erden nicht gelangen können, „denn dann hätte der Vertrag mit dem Teufel ein ganz anderes Ende genommen,

als die Sage und die Anlage des Drama verstatteten; auch kann, wer so weit von Gott abgefallen ist, daß er mit dem Bösen einen Bund eingeht, nach der Ansicht des Mittelalters nicht leicht auf der Erde, wenn überhaupt gerettet werden. So blieb also nichts übrig, als mit Faust nach seinem Tode eine solche Umwandlung vorgehen zu lassen, daß es dem Leser nicht zweifelhaft bleiben konnte, er werde, wenn auch erst später, gewiß zur Seligkeit gelangen.“ Ganz blind ist hier der Standpunkt der Sage mit dem Goethe'schen vermischt; jenen hat ja der Dichter im Wesentlichen ganz verlassen, und so gut er die Vorstellung von dem absoluten Verbrechen eines Bundes mit dem Teufel und das Dogma von den ewigen Höllenstrafen fallen läßt, läßt er auch das Dogma von Buße, Wiedergeburt, Gnade fallen. Freilich er nimmt das kirchliche Dogma in der Schluß-Scene wieder auf, aber eben dadurch geräth er in einen Widerspruch, denn giebt er einmal die religiöse Einkleidung geistiger Wahrheiten, wie dies am Schlusse geschieht, zu, und nimmt er sie auf, so giebt er auch zu, daß Faust erst bereuen und glauben mußte, ehe er erlöst wird. Der Verfasser meint, die Buße werde bei Faust jenseits eintreten, allein dies genügte nach der kirchlichen Vorstellung nicht, sondern wer unbekehrt stirbt, wird nach ihr verdammt. Nicht nur die kirchliche Vorstellung aber ist von Goethe verletzt, sondern, mag man nun die Schluß-Scene im Himmel berücksichtigen oder nicht, auch die rationelle Religion ist es, denn Faust hat auf seinem Pfade doch Verbrechen begangen, die er bereuen muß, wiewohl allerdings nicht die Reue allein an sich, sondern der Uebergang zu neuer edler Thätigkeit ihn erlöst. Welche Scene könnte den zweiten Theil eröffnen, wenn Faust aufträte, die

Brust von unendlicher Reue durchwühlt, dann alle seine Kraft zu neuem Leben aufraffte! Allein statt eines inneren Processes läßt der Dichter die Heilung ganz äußerlich durch Elfen vor sich gehen; die paar Worte, mit denen Faust am Ende die Zauberei verwünscht, sind noch keine Reue; — freilich, was soll er bereuen, da er ja bloß allegorisch figurirt hat und eigentlich gar nicht als warmblütiges Wesen, bei dem von Gut oder Bös die Rede sein kann, aufgetreten ist? Aber auch in der Schluß-Scene im Himmel ist nicht von einem inneren Geschehen im Bewußtsein Faust's die Rede, sondern die Sache geht durch Fürbitte u. s. w. vor sich. Bei dieser Kälte und Herzlosigkeit, die der Dichter hier gezeigt hat, muß sich sein Freund daran halten, daß er wenigstens in der Hauptsache nicht gefehlt, und eine kräftige, der Menschheit förderliche Thätigkeit, als letzte Bedingung von Faust's Erlösung hingestellt hat. Allein der Verfasser übersieht auch dies und ist — doch mit Faust's Erlösung ganz einverstanden. Das heiß' ich einen guten Magen! Da nämlich Faust im Vorgefühle der Zukunft, wo er mit freiem Volke auf freiem Grunde stehen wird, sich für befriedigt erklärt, so meint Herr Schönborn, er gebe ebendadurch den Beweis, daß er nicht nur körperlich, sondern geistig blind geworden sei, denn zum ersten Male schätze er jetzt „irdische Güter" wie andere Menschen, und sinke daher dem mit Mephistopheles geschlossenen Vertrage gemäß todt in die Arme der Lemuren. Eine edle Thätigkeit ist kein irdisches Gut, und wir können uns auch die Aufgabe eines künftigen und höheren Zustandes nicht schöner und reiner vorstellen.

Die nähere Gestaltung der Grundidee, Faust's Persönlichkeit und Streben ist vom Verfasser ganz verfehlt. Denn auch Herr

Schönborn verlangt von Faust Resignation auf das höchste Wissen und Ausschließung im Glauben an Christum, Vertrauen auf die göttliche Gnade. Mit diesem theologischen Standpunkt und solchen erbaulichen Redensarten darf man überhaupt nicht an ein Gedicht treten, das ein für alle Mal um einen rein rationellen Mittelpunkt sich bewegt, und auch da, wo es die Sprache der religiösen Vorstellung aufnimmt, den reinen Gehalt aus ihr zieht und sie zur hellsten Durchsichtigkeit vergeistigt.

Unter dem Erdgeist versteht der Verfasser den Geist der Geschichte, da er doch offenbar das Naturleben des Planeten bedeutet. Mit gesuchtem Deuteln meint er daher, Faust könne denselben deswegen nicht fassen, weil er ihn nur als die weite Welt umschweifend, nicht in dem Menschen wirkend erkenne. Wissen Sie, Herr Director, wie man so etwas bei uns nennt? — Aberwitz.

Wie der zweite Theil den ethisch dramatischen Boden ganz verläßt, fühlt der Verfasser nicht; merkt er einmal das Zusammenhangslose und Unorganische dieses trübseligen Machwerks, so hilft er dem Dichter leicht genug über jeden Vorwurf weg, so S. 74, wo er über die Einschiebung Byron's im dritten Acte sagt: „Daß dieser Theil der Helena keine weitere Beziehung auf den Hauptinhalt des Drama habe, so wenig als so Vieles in den Walpurgis-Nächten, ist nach den mitgetheilten Worten des Dichters nicht zu bezweifeln, kann aber auch bei Einsichtigen keinen Tadel finden.“

Ueber den Faust von Goethe. Eine Schrift zum Verständniß dieser Dichtung nach ihren beiden Theilen für alle Freunde und Verehrer des großen Dichters. Von Dr. J. Leutbecher, Privatdocent der Philosophie zu Erlangen. Nürnberg, 1838.

Ist nicht weniger als neun Personen dedicirt, unter denen auch der Herr Bestelmeyer in Nürnberg, der dieses Buch mit Vergnügen unter seine Kinderspielwaaren aufgenommen haben wird.

Ich hoffte, als ich dieses Buch (es ist das letzt erschienene) zur Hand nahm, der Verfasser werde den glücklichen Gedanken gehabt haben, durch ein erschöpfendes Werk die Faust-Litteratur endlich abzuschließen, indem ich sah, daß er in den zwei ersten Büchern bestrebt ist, durch eine vollständige Sammlung dessen, was zur Kenntniß und zum Verständniß der Faustsage nothwendig ist, und durch eine Revue der meisten dramatischen Bearbeitungen dieser Sage vor und außer dem Goethe'schen Faust alle weiteren Hilfsmittel zunächst nach dieser Seite hin überflüssig zu machen. Fällt dann, dachte ich, nur die philosophische Erörterung des Goethe'schen Faust gut aus, verarbeitet sie tüchtig das bisher Gesagte, so hätten wir ja wohl endlich Ruhe und Stille zu hoffen!

Der Hr. Verfasser sind ein Philosoph, ich sollte ihn daher auf den zweiten Flügel stellen; aber er würde unter dem Linienmilitär disciplinirten Denkens doch eine zu komische Rolle spielen, da alles an ihm lottert und schlottert, er mag daher als Nachzügler der Truppen des gemeinen Verstandes figuriren.

Näher ist es die Krausische Philosophie, zu welcher der Herr Dr. Leutbecher geschworen hat. Diese genauer zu kennen, hatte ich vorher noch nicht die Ehre, es summten mir aus dumpfer Reminiscenz einige Schnörkel aus ihrer krausen Terminologie in den Ohren (z. B. gebraucht Krause den Terminus: Wesens Or-Om-Vollkommenheit, verstehst du das, lieber Leser?); ich wußte aber nicht, daß sie unter diesen absonderlichen und curiösen Wörterfabrikaten die trivialsten Platitüden landläufiger Kategorieen, überzogen mit der tausendfach verdünnten Brühe eines seichten Pantheismus, verdecke und mit hohlen Phrasen der Menschheit Schnitzel kräusle. Doch der Meister ist wohl mehr und anders, als der Schüler, ich will „dem größten Philosophen unserer Zeit, dem lange verkannten und nun seligen Krause, dem Schöpfer des tiefsten und wahrsten Systems“ nichts zu leide thun; Gott hab' ihn selig! gebe seinem Leibwesen eine fröhliche Auferstehung, nehme ihn auf in die Wohlordnung des Wesengemäßen, erhebe ihn zu der geläutertesten Anschauung der Harmonie und beseligenden Liebemilde des ewigen Wahren, Guten und Schönen, lasse ihn erblicken das Ideale oder Geist-Schöne und des Wesenalls harmonischen Wesengliedbau in seinem wesenlichen Gliedbauleben!

Mißtrauisch wurde ich gegen jene meine Hoffnung freilich schon, als ich im ersten Abschnitte den kurzen Abriß des Mittelalters und seiner Litteratur las, als ich belehrt wurde, daß die Weltgeschichte ein Drama sei, „ein harmonisches Lebenspiel, das sich entwickelt in einem Dramenkreise, welcher den Historikern als Epochenreihe dient, für den Aesthetiker aber alle sechs und dreißig Hauptgattungen der dramatischen Poesie in ihrer höchsten Vollendung enthält.“ Also gerade sechs und dreißig Hauptgattungen

des Dramatischen! Nicht mehr und nicht weniger! Erstaunlich! Die Welt meinte bis dahin, es gebe deren gerade 35½, wogegen jedoch Andere auftraten, die behaupteten, es seien vielmehr gerade 36½, aber Hr. Dr. Leutbecher entscheidet kühn: es sind gerade 36. Weiter lernte ich, daß die Schlacken der Litteratur des Mittelalters von dem niedrigen hierarchischen St:eben jener Zeit herrühren, das „neben Großartigem mitspielte." Ich hatte in meiner Einfalt bisher geglaubt, der Gegensatz des Weltlichen und kirchlich Hierarchischen sei gerade die Seele des Mittelalters. Freilich suchte ich, nachdem ein wesentliches Glied des Mittelalters nur als beiherspielendes genannt war, in der malerischen Beschreibung seiner Litteratur vergeblich ein Princip, woraus ihre sämmtlichen Eigenschaften sich ableiten ließen, und den darauf folgenden Abriß der Hauptproducte derselben hätte ich dem Verfasser gern geschenkt, da man in solcher Kürze nichts Besseres, wohl aber Schlimmeres als Nichts geben kann. Von der gründlichen Kenntniß dieser Litteratur, die der Verfasser entwickelt, mögen Züge, wie der, ein Zeugniß ablegen, daß er sagt: „Neben den Minnesängern ergötzen die Laienbrüder und die Geißeler das Volk mit Liedern niederer Art" (S. 13).

Was er nun weiterhin über die Geschichte der Faustsage beibringt, dafür wollen wir ihm immerhin dankbar sein; ist es auch bloß stoffartig gesammelt und compilirt, schreibt er auch S. 26 unten eine Bemerkung wörtlich aus Rosenkranz (Zur Geschichte der deutschen Litteratur S. 136, 139) ab, so wollen wir ihn darüber nicht zur Rechenschaft ziehen, wohl aber uns verwahren, wenn er im ersten Abschnitt des zweiten Buches, wie seine meisten Collegen in Faust, schon in die Volkssage eine Tiefe und Weite der Bedeutung legt, die sie erst durch Goethe erhalten hat. Dem

Faust der Sage ist es mit seinem Wissensdurst und seinen Zweifeln nicht so Ernst, wie S. 91 behauptet ist; in seinem Abfall von Gott und seinem Zauber liegt freilich eine titanenmäßige Empörung und das höchste Wagniß der Subjectivität gegen den objectiven und allgemeinen Willen, aber die Zwecke, die Faust bei seinem Abfall im Auge hat, sind zu beschränkt und klein, um ihn zum „Repräsentanten der ringenden Menschheit überhaupt“ und seine Geschichte zu einem „Ur-Evangelium der Menschheit“ zu stempeln. Auch die Musterung der dramatischen Bearbeitungen der Sage von Marlow bis Grabbe, die hierauf folgt, ist dankenswerth, wiewohl ich gewünscht hätte, daß der unglückliche Einfall Lessing's, Faust dadurch zu retten, daß der Teufel nur mit einem an Faust's Stelle von einem Engel untergeschobenen Phantom sein Spiel treibt, nicht ungetadelt geblieben und die hohle Renommage, die gemeine Plumpheit und Rohheit von Grabbe's Don Juan und Faust noch strenger beurtheilt wäre, als der Verfasser es thut.

Im dritten Buche geht nun aber erst der philosophische Tanz an mit den Bemerkungen zum ersten Theile von Goethe's Faust. Den Grund zu allem folgenden Tiefsinn legt der Verfasser durch eine nochmalige Betrachtung der Faustsage als einer „Sage der Menschheit.“ Der Verfasser holt aus — Achtung!

„Vergleichen wir das Leben und Handeln der Menschen mit ihrer Bestimmung, so finden wir, daß dies entweder derselben gar nicht, oder nur zum Theil, oder ganz entsprechend ist. Woher das? Ein Theil der Menschen erkennt, was der Mensch als solcher in allen Lebensbeziehungen, als Einzelwesen, als Glied der Familie, des Volks, der Menschheit, der Natur, des Geister-

reichs und als ein Theilwesen in Gott oder in dem Wesen sein soll; ein anderer Theil aber erkennt das nur zum Theil; und ein dritter Theil weiß von seiner Bestimmung endlich gar nichts. Wie aber der Mensch erkennt, so will und handelt er, wofern ihm die Kraft, seinen Willen zu verwirklichen, nicht mangelt oder in der Weltbeschränkung gelähmt ist. Nachdem nun die Erkenntniß des Menschen, dessen Wollen, Thun und Leiden der Bestimmung desselben gemäß ist oder ungemäß oder nur zum Theil gemäß, je nachdem ist der Mensch auch entweder glücklich und zufrieden, oder unglücklich und unzufrieden, oder zum Theil glücklich und zum Theil unglücklich.“ Die Letzteren lebten, heißt es nachher, „meistens“ in Tantalischer Qual.

Man sollte meinen, das Glück der Menschen hänge eben nicht von der Vollständigkeit der Erkenntniß ihrer Bestimmung ab, der größere Theil reiche mit einem gesunden geistigen Instincte aus, und mit den drei Classen, die der Verfasser macht, sei es auch nicht so ganz in der Ordnung, da am Ende alle Menschenkinder in die zweite gehören. Doch rechten wir nicht sogleich über den ersten Satz, es ist ja erst ausgeholt. Wir müssen nun tiefer in die Ursache dieser Erscheinung eindringen, daß das Leben einiger Menschen ihrer Bestimmung gar nicht, anderer nur zum Theil, anderer ganz entsprechend ist. Es schien bis jetzt, der Unterschied im Grade der Erkenntniß dieser Bestimmung solle als letzter Grund des menschlichen Wohl- oder Uebelbefindens angegeben werden. Allein wir erfahren nun, daß gerade aus der zweiten Classe die Weisen, die Dichter und Propheten hervorgingen, weil jenes Schwanken zwischen Glück und Unglück nöthigte, über die höhere Lebensaufgabe nachzudenken; so macht also der

Verfasser aus zwei Sorten seines dreifachen Teigs nun eine Mélange. „Je nachdem in den Einzelnen dieser Classe die Kraft des Geistes die Sinnlichkeit der Natur überwältigte, je nachdem sprachen sie über den Streit zwischen dem Gesetze des Geistes und dem des Fleisches sich aus, und je nachdem bildeten sie sich ihre Ansicht von der Bestimmung des Menschen und der Art und Weise, sie zu erreichen. War ihr Geist stärker, als die sinnliche Macht der Natur, so erhoben sie sich allmälig im Kampfe mit sich selbst, erkannten den Grund dieses in der Geschichte der gesammten Menschheit nachweisbaren und durchklingenden Zwiespaltes im menschlichen Wesen und strebten dann kühnen Fluges zur Einheit mit sich und dem göttlichen Wesen empor, und wurden die wahren Propheten." Da haben wir also den letzten Grund der Verschiedenheit der menschlichen Zustände — das Vorwiegen von Geist oder Sinnlichkeit. O Tiefe über Tiefe! Diese platteste aller Distinctionen, diese Kategorie, die so unwahr ist, weil sie so wahr ist, daß sie überall hinpaßt, dieser bis zur Beleidigung klare, breit getretene Gegensatz, den jeder Ladendiener an den Schuhen abgerissen hat, soll das Räthsel der Menschheit lösen! Aus ihm deducirt nun der Verfasser die Geschichte des Geistes: diejenigen, bei denen die Sinnlichkeit stärker ist, geben die Heiden ab, die andern, in denen der Geist mächtiger ist, die „sogar" fanden, daß sie mit der Natur dann nur in Uebereinstimmung leben könnten, wenn sie sich „weniger" selbstsüchtig derselben gegenüberstellten, geben die Christen ab. Diese nun schwingen sich zur dritten Sorte Menschen empor (es schien vorher, sie seien sie schon, sie sei wenigstens, ehe sich diese so emporgeschwungen haben, gar nicht vorhanden, oder wie ist das, Herr Confusionsrath?), doch nicht ohne viel-

fache Kämpfe. Ihnen gelingt dann die Einigung mit allem Wahren und Schönen, sie sehen „das ganze Wesenall für Einen Organismus in Wesen an, oder doch wenigstens für Einen Organismus aus Wesen oder Gott, erfaßten ihr Verhältniß zum Ganzen, sie sahen ein, daß all ihr Denken, Fühlen und Wollen nicht bloß in ihnen selbst sei und sich auch nicht bloß auf sie beziehen könne. Solche Gemeinplätze, wie Gutes, Wahres, Schönes, Denken, Fühlen, Wollen, darüber her die laue, abgesottene Brühe des flachsten Pantheismus, das ist die Philosophie dieses guten Mannes. Wir stehen in der „engsten Beziehung“ zu Gott u. dergl.

Auf diesem Wege findet er denn die tiefe Bedeutung der Faustsage. Sie lehrt „in ihrer Tiefe ergriffen,“ daß „dem Menschen in dem Gebiete der Sinnlichkeit weder das wahrhaft Schöne, noch das höchst Beseligende gewährt wird, daß er dieses einzig und allein findet, wenn er diese niedere Sphäre des Seins mit der höhern vertauscht und in das Wesen hinüberstrebt, aus dem er hervorgegangen ist und in welches er heimgehen muß, wofern er wahrhaft sein und genießen will, was unendlich schön und wahr und beseligend ist.“ Da könnte man ja über dieser Faustsage das ganze Evangelium, das ja doch nach dem Verfasser mehr nicht als solche flache Allgemeinheit enthält, entbehren. Nicht nur die Sage aber, sondern auch Goethe's Faust, dessen Inhalt der Verfasser mit dem der Sage ganz identificirt, wird auf diese platte Allgemeinheit reducirt. „Und welches ist denn nun diese Wahrheit, die der Dichter in seinem Faust„e“ aus seinem innersten Geiste „gewissermaßen“ in das Gebiet objectiver Wirklichkeit herausstellt? Ich will sie mit wenigen Worten andeuten.“ Nun hebt

der Verfasser zunächst wieder das Moment hervor, daß Alles in Gott ist, und daher auch dem Menschen der Drang inwohnt, welcher fortwährend, allem Irrthum und allen Störungen zum Troz „hintreibt zu dem Gebiete der unendlichen Freiheit, Wahrheit und Schönheit.“ Siegt dieser Drang, so ist der Mensch selig (ohne Kanonisation und andern kirchlichen Apparat, sezt der Verfasser hinzu, der in Beziehung auf das freie Verhältniß, das sich Goethe zur kirchlichen Ansicht giebt, recht gesund und unbefangen denkt — fast das Einzige, was ich an ihm loben kann). Diese Wahrheit, fügt er bei, ist dieselbe, die im Fetischismus der Aegypter (?) z. B. gar nicht möglich war, weil da Alles „mehr“ als geistlose Natur hervortritt, die in der Phantasie-Religion der Inder dämmert, von den Juden und Hellenen geahnt wurde, aber erst im reinen Christenthum wahrhaft erfaßt ist, und innerhalb desselben durch den größten Philosophen, den lange verkannten und nun seligen Krause mit überzeugenden Worten ausgesprochen wurde (S. 220).

Jene Idee nun, über deren zweckmäßigsten Ausdruck wir jezt nicht weiter rechten wollen, darf allerdings als die allgemeine Grundlage der Tragödie betrachtet werden. Allein wie begreift der Verfasser nun ihren concreten Inhalt? Die allgemeine Idee von dem Aufgehobensein der Welt in Gott spricht am Ende alle Poesie aus. Es kommt nun darauf an, daß wir Faust und Mephistopheles näher kennen lernen und die individuelle Gestalt, die hier der Kampf des Guten und Bösen annimmt. Man springt doch nicht so mit gleichen Füßen ins Wesenall hinein, es giebt doch unterwegs noch Manches zu thun. Sehen wir hierüber den Abschnitt nach: „Das Drama Faust als die sinnliche Darstellung

der in ihm ausgesprochenen Grundwahrheit" (dies ist, wie wenn man sagte: Der Mensch als der Körper seiner Seele, — doch es geht zur Noth, ja es kann tief klingen, Hegel könnte so sagen, aber Hr. Leutbecher ist nach der gemeinen Logik, die sein Gesetz ist, zu beurtheilen. Vergebens aber erwartet man, wozu diese Aufschrift Hoffnung machen könnte, eine ästhetische Kritik). Dazu vergleiche den fünften Abschnitt: Das Einzelne, zunächst die Zueignung.

Faust's ursprüngliches und wesentliches Pathos, der Wissensdrang und Zweifel, ist so gut als gar nicht hervorgehoben, zweimal, wo der Verf. an diesen Hauptpunkt kommt, überspringt er ihn mit ein paar vagen Worten, S. 224 u. 262. Und doch war hier noch so Manches zu sagen, was die Vorgänger nicht gehörig aufgehellt hatten! Es war zu untersuchen, wie weit Faust Skeptiker ist, wie weit nicht, wie er sich vom consequenten alten Skepticismus dadurch wesentlich unterscheidet, daß er alle vorliegenden Versuche des Geistes, sich die Erkenntniß der Wahrheit zu vermitteln, zwar verwirft, aber dabei die Wahrheit doch voraussetzt und ihre Erkenntniß durch einen Sprung erobern will; es war z. B. nachzuweisen, warum Faust (was u. A. Rousseau in seiner Schrift: Ehrentempel Goethes, irre gemacht hat), allerdings sagen kann: mich plagen weder Scrupel noch Zweifel, indem er darunter die vereinzelten Zweifel des Dogmatismus meint, der sich über den oder jenen Satz Scrupel macht und übrigens doch vor dem ganzen Kram herkömmlicher Kategorieen, Argumente u. s. w. unbedingten Respect hat. Faust's religiösen Unglauben, der sich bei den Tönen des Ostergesanges ausspricht, hebt er gar nicht hervor. In Folge dieser Unterlassung muß nothwendig nach-

her das ganze Verhältniß zwischen Faust und Mephistopheles und die nähere Gestalt des Planes der Tragödie ganz ins Unbestimmte zerfließen. Derselbe Durst nach dem Ursprünglichen, nach essentiell mystischer Vermählung des Subjects mit dem Objecte der Erkenntniß, der in Faust als Denker brennt, stürzt ihn ja ins Meer der Genüsse, drängt ihn, sein Selbst zum Selbst der Menschheit zu erweitern, indem er, vorher theoretisch, eine praktische Gestalt annimmt Den herrlichen Contrast des Wagner gegen Faust, der Pedanterei gegen die Genialität, des Dogmatismus und Formalismus gegen den Skepticismus und Mysticismus, der Kenntnisse gegen die Erkenntniß, des geistlosen positiven Krams mit seinen kleinen atomistischen Zweifeln und seiner großen Achtung vor dem Buchstaben gegen den Schöpfungsdrang der Spontaneität, diesen unsterblichen Contrast, wodurch diese zwei Figuren so ewig wie Don Quixote und Sancho Pansa für alle Zeit plastisch in der Poesie dastehen, zieht der Verf. in seiner breiigen Unbestimmtheit auch nicht mit der rechten Schärfe, da er Wagner das eine Mal viel zu mild „die Schritt um Schritt vorwärts strebende Gelehrsamkeit“, auch „die besonnene Gelehrsamkeit“, das andere Mal wieder zu speciell tadelnd „die personificirte Schulfuchserei“ nennt, „die nur Ruhm als das Höchste begehrende Gelehrsamkeit.“ Jene Inbrunst nach intuitiver Erkenntniß ist aber zugleich Faust's Schwäche, denn ungeduldig verachtet sie mit den schlechten auch die rechten Mittel des Erkennens und schüttet das Kind mit dem Bade aus, es spricht sich daher schon in ihr die Sinnlichkeit eines heftigen Temperaments aus: die Blöße, die Faust dem Mephistopheles bietet, und die dieser benutzt, da Faust, wie Just. Kerner's geistreicher Todtengräber (s. dessen Icarus) fliegen zu können wünscht.

Diesem Manne gegenüber, der immer oben hinaus will, kann nun Mephistopheles nicht, wie der Verf. immer meint, nur bestimmt sein, die Sinnlichkeit zu repräsentiren. Er ist nach ihm „der sinnliche Geist, das sinnliche Wesen, Personification des sinnlichen Triebs, der kolossale Repräsentant des sinnlichen Triebs." S. 257 ff. strengt er sich sogar an, das Böse überhaupt zu definiren. Nachdem er Mephistopheles als den Repräsentanten der Sinnlichkeit und Wandelbarkeit bezeichnet hat, fährt er fort: „Ohne dieses Princip wäre das Leben der absolute Tod selbst und ohne es würde aus dem Tode nicht Leben." Mit richtigem Blicke setzt er hinzu, Gott sei nicht bloß Geist, er sei auch das bewegende Wesen, das Antreibende zum Werden, ohne welches das Unendliche nicht ins Endliche überginge, und nennt Mephistopheles S. 260 den Geist des Veränderns, das zum Anderswerden reizende Wesen. Er hat also wohl eingesehen, daß der letzte allgemeine Grund des Bösen die Schranke oder Negation ist (determinatio est negatio), und es wäre zunächst nur zu wünschen, daß er demgemäß auch hervorgehoben hätte, wie viel richtiger sich Mephistopheles bezeichnet, wenn er sagt: ich liebe mir die vollen, frischen Wangen, für einen Leichnam bin ich nicht zu Haus, als wenn er in jenem verunglückten Versuche, im Gespräche mit Faust sich zu definiren, sagt, diese plumpe Welt zu zerstören sei seine Leidenschaft. Nun war es aber die weitere Aufgabe, die vermittelnden Begriffe zu entwickeln, wodurch dieses metaphysische Princip zum Bösen im eigentlichen, ethischen Sinne wird, zu zeigen, wie das Princip der Scheidung, Individualisirung, wodurch das Eine Unendliche in die Vielheit der Einzelwesen sich spaltet, jedes Individuum treibt, sich gegen das andere

und gegen das Ganze zu erhalten, wie dieser egoistische Selbsterhaltungstrieb im Menschen, weil dieser als geistiges Wesen seine Einzelheit zum Princip erheben kann, zum Bösen wird. So mag man dann immerhin in einem gewissen Sinne das Böse aus der Sinnlichkeit ableiten, denn der Mensch ist Einzelwesen durch die sinnliche Basis seines Geistes, wiewohl allerdings erst die zum Grundsatz erhobene Sinnlichkeit, die in dieser Sublimirung sogar einzelne ihrer Zwecke aufopfern kann, böse ist. Aber diese vermittelnden Begriffe überspringt der Verf. mit einer Phrase, worin man nur mit Mühe eine Andeutung derselben finden kann. Sei jenes bewegende Princip, sagt er, mit Gott in voller Harmonie, so sei es der heilige Geist, sei es „gleichsam" mit ihm im Kampfe begriffen, so werde es der Böse genannt. „Als heiliger Geist, fährt er fort, strömt es das Unwandelbare in das Gebiet des Veränderlichen und Endlichen, und als der böse Geist treibt es das Unwandelbare aus dem Gebiete des Endlichen wieder in Gott zurück, daher es als solches auch zuletzt immer nur das Gute schafft." Mag man die Versöhnung Gottes und der Welt, der Schranke und des Unbeschränkten immerhin den heil. Geist nennen, wiewohl es nicht passend ist, aus dieser metaphysischen Weite sogleich in diese concrete Bestimmung überzuspringen, am wenigsten, wenn man den Begriff der Sünde oder des Bösen vorher gar nicht entwickelt hat: so ist doch für's Erste hier gar nicht motivirt, wie das scheidende Princip sich zum Bösen steigert, für's Andere ist es begrifflos und widerspricht der obigen richtigeren Bestimmung des Verf., vom bösen Geiste zu sagen, er treibe das Unwandelbare aus dem Gebiete des Endlichen wieder in Gott zurück, da er vielmehr bestrebt ist, das Endliche für sich zu fixi-

ren, so daß es in der Isolirung seines Eigenwillens selbst das Unwandelbare darzustellen behauptet. Die Versöhnung dieser Feindschaft aber realisirt sich dadurch, daß das Gute, auch diesem seinen Zerrbilde noch innwohnend, demselben seinen inneren Widerspruch zu fühlen giebt und es so von innen heraus destruirt und in seine Einheit mit Gott zurücknöthigt. Hierin liegt auch das Moment, aus welchem der wahre Begriff der Stellung des Bösen zur Weltordnung zu entwickeln ist: das Böse hat keine anderen Mittel als das Gute, es vereinigt dieselben Kräfte, die das Gute hat, um ein falsches Centrum, ist aber ebendaher unorganisch, nichtig und unmächtig. Es ist aber von Gott (freilich nicht für sich, es ist ja auch gar nichts für sich) geordnet, damit das Gute an dieser seiner Afterbildung sich selbst erkenne und aus dem Schlummer gereizt werde. Hieraus wäre erst abzuleiten, warum Mephistopheles nothwendig verlieren muß, und an die Stelle der vagen Ausdrücke, daß Faust trotz seinen Verirrungen seinem Urquell zustrebe u. s. w., bestimmtere zu setzen, ja zu beweisen, wie er nicht nur trotz, sondern vermittelst dieser Verirrungen zu einem vernünftigen und seligen Menschen heranreift. Dies führt uns auf den Punkt, von dem wir ausgingen, zurück.

Hat nämlich der Verf. schon hier ganz außer Acht gelassen, die vermittelnden Begriffe, wodurch das Princip des Endlichen und Sinnlichen in der Welt des Geistes zum Bösen culminirt, zu entwickeln, so folgt von selbst, daß er auch in der weiteren Erklärung des Drama Mephistopheles, statt als den Bösen, nur als den Sinnlichen auffaßt. Nimmt er ihn so zu leicht, so übersieht er doch auf der andern Seite das Heilsame und mittelbar Gute. was Mephistopheles wirkt. Mephistopheles für sich ist böse, wie

die Sinnlichkeit und der realistische Verstand, wo sie sich zum Princip machen und für Geist und Vernunft ausgeben, ins Böse umschlagen. Zusammengenommen mit Faust aber, also abgesehen von dieser seiner Isolirung, hat er auch sein wohlbegründetes Recht, dasselbe, das ein gesunder Realismus gegen einen einseitigen Idealismus, ein derber Cynismus und grober Verstand gegen eine überspringende Vernunft, die Ironie gegen den Enthusiasmus hat. Beide zusammen, Faust und Mephistopheles, sind erst ein Mensch, der Mensch. Faust lernt von Mephistopheles, wie Don Quixote von dem, freilich unschuldigeren, Pansa, dessen Beispiel wir auch hier, wie oben zu Wagner, anführen können, recht viel Gutes und Wahres sich sagen lassen muß, es kommt nur darauf an, daß er das Gute von ihm annehme, das Schlechte weglasse, was freilich so schwer ist, daß es nicht immer gelingt. Mephistopheles hat mit seinen realistisch groben Aeußerungen immer halb Recht, wie z. B. Kant und Lessing halb Recht haben, wenn sie das Moment der Sinnlichkeit in der Liebe und Ehe (freilich einseitig, daher ebenso verwerflich) premiren. Die Wahrheit nun, daß das Böse eine pädagogische Bedeutung hat als heilsame Mahnung an die Schranke überhaupt, als Reiz der Versuchung, der die faule Tugend aus ihrem Schlummer weckt, als Verstand, welcher der Vernunft die Grenzen der Dinge zeigt, als Wehre, worüber der Strom des Lebens rauscht, zu entwickeln, war der Ort in der Erklärung des Pacts zwischen Faust und Mephistopheles; aber hier weiß der Verfasser nur ganz unbestimmt und allgemein hervorzuheben, daß Faust nicht verloren sein könne, sagt davon nichts, daß dieser Bund nicht nur nicht verderblich, sondern, wenn Faust seine Freiheit sich vorbehält,

sogar lehrreich und fördernd für seine Erziehung zu vernünftig beschränkter Thätigkeit ausfallen muß. Daher sagt er auch über die bedeutende Schluß-Scene des ersten Theils nichts als, man dürfe an keine Höllenfahrt denken, Faust sei eben „unbefriedigt.“ Er ist nicht nur unbefriedigt, sondern zerrissen von der tiefsten Reue, und es kommt nun darauf an, daß er sich aus dieser eine heilsame Lehre ziehe, was freilich in der ersten Scene des zweiten Theils ganz äußerlich und dürftig dargestellt wird. Dagegen bemerkt der Verf. zur Schluß-Scene des zweiten Theils richtig, daß Faust erlöst werden muß, weil er zu vernünftiger, reeller Thätigkeit übergeht, aber diese Einsicht steht ganz unvermittelt da, weil im Vorhergehenden nicht nachgewiesen ist, wie dies das Resultat sei der Erziehung, die Faust im Bunde mit Mephistopheles, welcher freilich als Person für sich diese gute Folge nicht gewollt hat und sich nicht zuschreiben darf, erhält.

So viel über des Verfassers Behandlung der durchgreifenden Hauptmomente des Drama. Alle Unrichtigkeiten, Schiefheiten, Verwässerungen, Absurditäten, die sich in seiner Erklärung des Einzelnen finden, aufzuzählen wäre eine Hercules-Arbeit. Ich führe nur Einzelnes an.

Wie absurd ist es gesagt, wenn es von dem Director im Vorspiele heißt: „der Director ist die Personification der gewinnsüchtigen Selbstsucht, des engherzigsten Interesses, — damit erbärmlich.“ Gegen eine ganz heiter und behaglich behandelte Figur so enthusiastisch ausbrechen, ist knabenhaft. Ueberhaupt verrathen die meisten Schriften in dieser Litteratur einen gewissen Mangel an Gefühl für die humoristische Leichtigkeit und Behaglichkeit, womit der Dichter auch die gemeineren Charaktere, Wagner, die

Trinker in Auerbach's Keller u. s. w., in ihrer Art idealisirt hat. Da ist gleich von Rohheit, Erbärmlichkeit u. s. f. die Rede, da ist kein Sinn dafür, wie auch das Gemeine dadurch, daß es komisch gehalten ist, sich Absolution verschafft. — Mit einer ganz allgemeinen, flüchtigen Bemerkung geht der Verf. S. 227 über die treffliche Scene zwischen Mephistopheles und dem Schüler hin, S. 272 kommt er darauf zurück, ist geneigt, die Ausfälle des Mephistopheles gegen die Metaphysik auf Haller und Kant zu beziehen (worüber ich nachher zu Weißes Schrift Einiges bemerken will), und sagt ganz verkehrt: Mephistopheles spreche hier überall ganz als Faust. Mephistopheles will dem Schüler die Wissenschaft, indem er sie ihm anräth, verleiden, weiß aber recht wohl an sich ihren Werth zu erkennen, sonst hätte er nicht über Faust gesagt: Verachte nur Vernunft und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft! — Die Sonne heißt Hr. Leutbecher den incorporirten Geist S. 256, Geist und Licht identificirt er ganz: „Geistwesen oder Licht." — Die Magie Faust's wird definirt durch: „die von dem schaffenden Geiste der Poesie und Kunst durch und durch beseelte Welt- und Natur-Durchforschung." Da könnten wir ihm ja zu seiner Magie nur gratuliren, und unbegreiflich wäre es, warum er denn mit dieser trefflichen Kunst doch gar nicht vom Fleck kommt. Faust's Magie bedeutet — Faust's Magie, und wie in der Magie überhaupt die Ungeduld des eigensinnigen Willens sich kund thut, der mit Verwerfung der Mittel unmittelbar über die Natur disponiren will, so will Faust durch dieselbe Ungeduld die Natur zwingen, seinem Wissensdurst ihr Räthsel zu offenbaren. — Warum Faust trotz dem Entzücken, das aus der Anschauung des Makrokosmus in ihn überfließt,

fortdürstet, ist ebenfalls nicht gesagt. Wir bemerkten schon anderswo, daß die forcirte Intuition ihrer Natur nach etwas Momentanes ist. — Der herrliche Contrast zwischen Faust's Seelenzustand und der Leichtigkeit, womit die glücklich blinde Menge sich über die Tiefen des Lebens weghilft, den der Dichter durch den Spatziergang vor dem Thore gewinnt, ist nicht hervorgehoben. — Der Geisterchor, der Faust's Fluch auf alle Genüsse des Lebens beklagt, wird gedeutet auf „die reinen, die Wesenharmonie befördernden Geister, hier die Repräsentanten seines besseren Bewußtseins"; es sind ja aber Geister des Mephistopheles, er nennt sie „die Kleinen von den Meinen", sie laden Faust zu neuem, d. h. vollkommen im Sinnlichen befriedigtem Genußleben ein, wie es im Interesse des Mephistopheles ist, da dieser und seine Geister keine Freude an der von Faust ausgesprochenen Verachtung des Genusses haben können. Psychologisch gedeutet ist es das nachdröhnende Gefühl des Fluchs in Faust, ein leises Bemitleiden seiner selbst, nachdem er die schöne Sinnenwelt verwünscht hat. — Von Gretchen, da sie zuerst auftritt, heißt es: „bisher hat das arme Kind in einem dunklen Dörfchen gelebt u. s. w. Sie ist dabei die reinste Jungfräulichkeit und Unschuld selbst geblieben. Jetzt ist dies holdselige Kind in der Stadt." Wahrscheinlich lernt sie Kochen und Französisch? — Unter der stylistisch exemplarischen Aufschrift: „Die Handlung des Bekanntwerdens mit Gretchen" heißt es unter Anderm: „es ist selbst dadurch, daß die Nacht des eigentlichen Genusses am Ende dieses Actes fehlt, keine Lücke entstanden, denn es bleibt gleichwohl Alles hier in voller Einheit." Aber, aber! Vortrefflichster Freund! Sie sind doch im ganzen Buche so tugendhaft! Wo denken Sie

hin? Sollte denn diese Nacht wirklich und ordentlich dargestellt sein? Im jetzigen Theatergeschmack wäre es allerdings. — Die Trödelhexe auf dem Blocksberg, die lauter Werkzeuge der verruchtesten Verbrechen feil beut, soll — ganz Leutbecherisch — nur ein Bild „niedrigster" Sinnlichkeit sein.

Doch genug und schon zu viel; wir haben den Verfasser als Metaphysiker und Commentator bereits hinlänglich kennen gelernt. Als Aesthetiker müssen wir ihn erst noch kennen lernen. Es versteht sich, daß bei einem solchen Manne von Kritik nicht die Rede ist. In Goethes Faust ist Alles vollkommen, unübertrefflich. Nichts im Himmel und auf Erden ist, was nicht in dieser Tragödie steht. „Dies Drama ist der geistreichste Organismus einer Himmel und Welt, Geist und Natur innigst umfassenden und vereinenden Idee, der Idee nämlich, welche sowohl durch die Geschichte des Einzelmenschen, als auch durch die der gesammten Menschheit in ihrem Verhältniß zu dem Wesen selbst, in welchem Alles ist und Alles selig ist, theils schon verwirklicht worden ist, theils noch verwirklicht und dargelebt" (das unsinnige, affectirte Wort hat er von Carus) „werden wird." „Hier ist die Philosophie des gesammten Menschenlebens in der reichsten Poesie aufgegangen." „Dies Werk, dessen hier mitgetheilte Werthschätzung von Vielen vielleicht eine übermäßige bezeichnet werden wird, aber darum keine übermäßige ist, war auch u. s. w." Hier ist lauter Plan, Zusammenhang, Einheit, nicht nur im ersten, sondern auch im zweiten Theil, der letztere „erweitert durch Folgerichtigkeit der Scenen sowohl, als durch Reichhaltigkeit an Schönheiten und Gedankenfülle die einfache Allegorie des ersten Theiles in das Großartigste." Hier sind wir an dem Punkte, wo der vollständige

Mangel an allem poetischen Gefühle, ja die crasse ästhetische Ignoranz des Verfassers auf ihrem Gipfel erscheint. So wenig, so gar nichts weiß er von den Untersuchungen der Aesthetik über die verschiedenen Verhältnisse, in welche Bild und Idee in der Kunst treten können, über den Unterschied der ächt poetischen Gestalt von der Allegorie, daß er ganz harmlos, als hätte Niemand etwas dagegen einzuwenden, als hätte Niemand Fr. Schlegel und Solger widerlegt, wenn jener das Schöne überhaupt, dieser das romantisch Schöne allegorisch nannte, schon den ersten Theil eine Allegorie nennt! „Großartige Allegorie“ S. 253, „plastische Allegorie“ 222 u. s. f. Unter solchen Umständen ist es denn nicht zu verwundern, wenn er schon die concreten Gestalten des ersten Theils in dickhäutig stupider Wohlweisheit zu Allegorieen verflüchtigt. Armes Gretchen! Auch du mußt nun eine Allegorie sein! Nachdem du schon unter dem Henkerbeile geblutet, richtet dich die Kritik noch einmal hin! „Es scheint zwar, daß die Geschichte mit Gretchen keine Allegorie sei, allein es scheint auch nur so; die Kunst des Dichters hat hier fast sich selbst übertroffen, indem sie uns eine Allegorie so hinstellt, daß wir sie kaum für eine solche, weit eher für eine wirkliche Geschichte halten möchten“ S. 278. Die Deutung folgt 282: „Gretchen ist nichts Anderes als das Einfachschöne, das Einfachwahre und Gute in dem Wesen seines (des Dichters) eigenen Genius, welches er sich durch Abstraktion objectivirt“ u. s. w. Ein andermal ist Gretchen das Naturschöne, Helena das classische Schöne (S. 309). Valentin, du derbe, markige Gestalt aus dem Volke, du bist nun „ein sittlicher Soldat,“ „der Repräsentant der sittlichen Kraft und Würde.“ Man meine nicht, der Verfasser nehme den Begriff

der Allegorie so unbestimmt, daß wir solche Bezeichnungen uns gefallen lassen könnten; Valentin repräsentirt allerdings die ehrbare strenge Sitte, aber es erhellt schon aus dem abstracten Ausdrucke Sittlichkeit, daß der Verfasser diese Gestalt in keinem anderen Sinne für eine Allegorie hält, als in welchem sie es nimmermehr ist. Ebenso repräsentirt Gretchen allerdings, was das weibliche Ideal überhaupt gegenüber dem männlichen, Seelenreinheit, Harmonie, Anmuth: aber so repräsentirt sie dies, daß es ihre wirkliche Seele ist, und nicht diese abstracten Begriffe überhaupt, sondern dieselben eben nur in dieser Concretion, welche Gretchen ist, in diesem Drama wirken und auftreten. Wie ganz äußerlich und zufällig aber dem Verfasser die Verbindung dieser Ideen mit der concreten lebendigen Gestalt im Gedichte ist, beweist seine Manie, den geistigen Inhalt des Gedichts aus diesem Zusammenhange herauszureißen und unmittelbar auf die Lebensgeschichte des Dichters zu beziehen; denn er hat gehört, daß der Dichter in seinem Gedichte das eigene Innere niederlege, und wie der platte Verstand sogleich alle Begriffe vergröbert, so confundirt er nun das Gedicht ganz mit dem Dichter. „Die Geschichte mit Gretchen, mit ihren Vorbereitungen und ihren Folgen, enthält zugleich die Geschichte der Bestrebungen Goethe's als Dichter in seiner ersten Periode.“ Das Geschmeidekästchen, das Faust der Geliebten schenkt, „bezeichnet symbolisch des Dichters erste Leistungen (etwa Werther's Leiden).“ Das Herumwerfen Faust's im Sessel gleich anfangs in der ersten Scene wird allegorisch so gedeutet: „Er oscillirt wie die ihren Pol suchende Nadel“ 2c. zwischen den geistigen Mächten, die ihn von verschiedenen Seiten anziehen. Das Pentagramma bedeutet „die irdische

Hülle des Menschen," und das Mephistophelische Wesen kann nur dann erst von ihm weg, wenn „die Ratte, das den leiblichen Menschen zerstörende Princip," dieselbe zernagt hat. Die wilden Trinker in Auerbach's Keller sind, so wagt der schüchterne Verfasser wenigstens zu vermuthen, eine Hindeutung auf die zweite Schlesische Schule. Die Hexe in ihrer Küche ist die Muse des Unsinns in der deutschen Litteratur zu Goethe's Zeit u. s. f. — Da werden der Hr. Bestelmeyer in Nürnberg eine Freude gehabt haben! Das sind nette Stückchen in seinen Laden!

Macht sich der Verfasser Allegorieen, wo keine sind, so sind ihm die wirklichen Allegorieen des zweiten Theils noch nicht allegorisch genug, und er macht Allegorieen der Allegorieen. Der Kaiser ist der europäische Menschheitgeist. Die Schlacht zwischen dem Kaiser und Gegenkaiser ist wahrscheinlich ein Symbol der Fehde zwischen den Geognosten, doch zieht der Verfasser dieser Deutung noch die andere tiefere vor, wonach der Gegenkaiser den der Herrschbegier der Kirche bequemeren Geist der Zeit bedeutet, welcher nach den Befreiungskriegen gegen Napoleon eintrat (S. 336 ff.), die falschen religiös-politischen Tendenzen dieser Periode. Von diesen zweierlei Auslegungen zieht der Verfasser heldenmüthig die zweite vor, „selbst wenn sie falsch sein sollte" (S. 339). — Wenn Faust das Hüttchen der alten Leute Philemon und Baucis weghaben will, um seine Ansiedlung auszudehnen, so sagt hiezu der Verfasser: „das Gebiet der Poesie, Kunst und Wissenschaft hat Faust durchwandert, aber das Gebiet der von allem äußerlichen, ungeeigneten Anklebsel reinen Religion, das alle Thätigkeit in der höchsten Stufe Veredelnde und eben die freieste Aussicht Gewährende ist noch nicht das Seinige."

Nehmen wir zu all diesem Wahnwitz noch die läppische Afterweisheit der Kraussischen Terminologie, den schulgehilfenartigen Purismus, „wesenlich“ „bedungreich“ und dergl., so fehlt nichts, als einige Proben der unnatürlichen Satzbildung, des zahm limitirenden, abgeschwächten Redens, um ein vollkommenes Bild des schönen Ganzen zu besitzen. „Der nur etwas Geist Habende“ 204. Das Kleeblatt Faust, Mephistopheles und Homunculus zieht jeder seiner Straße, „besondere Zwecke habend“ 315. Dann die abschwächenden Partikeln, Comparative u. s. w., die einen bloßen Grad oder eine bloße Aehnlichkeit ausdrücken, wo absolut zu sprechen und die Sache selbst zu bezeichnen war, wie: die Leidenschaftlichkeit ist „mehr“ beherrscht, dem verirrten Geist der Zeit gefällt „eigentlich nur mehr“ das Verzerrte; daß der Mensch sich durch einen Bund mit dem Bösen aus der Sphäre des Wesens oder Gottes verbannen könne, ist dem Faust „nicht sehr wahrscheinlich;“ Goethe war dem Neptunismus „sehr“ zugethan (er war ihm zugethan); Gebet und Buße sind bei schweren Versuchungen „minder wichtige Dinge.“ So geht es mit gleichsam, sogar, häufig, meistens, mehr, nur mehr, minder und dergl. fort. Oefters führt der Schalk einen witzigen Seitenhieb mit seiner scharfen Klinge, z. B. zu der Erzählung nach dem Puppenspiel, wie Faust nach längerer Abwesenheit seine Vaterstadt Wittenberg von Weitem an den Thürmen erkennt, fügt er bei: „das Einzige, was oft die Menschen von ihrer Stadt kennen und im Gedächtniß behalten!“

So hätten wir nun diesen Leidbecher bis auf die Hefen ausgetrunken! Es war kein kleiner Schluck! „Warum aber auch so gründlich bis auf den Bodensatz?“ Du lieber Himmel, ich will und

darf ja Niemand Unrecht thun! Ich muß beweisen, und lasse ich mich einmal auf's Beweisen ein, so giebt ein Wort das andere und ich kann dem Leser nicht helfen, er muß mit mir durch Dick und Dünn, er muß den ganzen Trunk schlürfen. Auch wolle man gefälligst nicht übersehen, daß Hr. Leutbecher, nicht mit einer bescheidenen Broschüre, wie seine Vordermänner, sondern mit der dickleibigen Miene auftritt, das Gedicht erschöpfend zu durchwandern.

So wie mit unserer Geduld sind wir nun aber auch mit dieser Reihe von Commentaren zu Ende. Das Gröbste liegt, Gott sey gedankt, hinter uns.

Machen wir hier zu unserer Erholung eine kleine Pause. Ich hole nur nach, daß ich den Commentar zum zweiten Theile von Dr. C. Löwe, Berlin 1834, absichtlich nicht aufgenommen habe, weil ein solcher Commentar wie sein Gegenstand gar nicht in's Feld der ästhetischen und philosophischen Kritik gehört, und uns, ob die Interpretation gelungen ist oder nicht, höchst gleichgültig sein kann.

Zweite Reihe.

Fünf Hegelianer. Mit Freuden begrüßt man hier sogleich das, diesen philosophischen Interpreten gemeinsame, Zutrauen zu der Competenz der Vernunft, woraus unmittelbar hervorgeht, daß das ursprüngliche Pathos Faust's, sein Wissensdrang, von

dieser Reihe richtig gewürdigt und nicht an der Schwelle schon das Hauptmotiv verkannt wird. Diese Schriftsteller wissen, was sie wollen, und taumeln nicht in haltungsloser Confusion. Dagegen sieht man sich in einer anderen Hoffnung getäuscht, in der nämlich, daß Männer, die auf der Höhe des freien Denkens zu stehen behaupten, auch das Gedicht sich objectiv halten, d. h. daß sie nicht hineinlegen werden, was nicht darin liegt, und daß sie mit unbefangen kritischem Auge seine Mängel wie seine Vorzüge erforschen werden. Die Hegel'sche Schule hat in der ersten Begeisterung ihrer großen Entdeckungen sich nicht ganz von dem Schwindel frei erhalten, den man und den sie selbst der Schelling'schen vorwarf, von jener Manie, jedes nächste Ding, ehe es nur ordentlich empirisch beobachtet und zergliedert ist, sogleich unter den Standpunkt der Idee zu bringen und es als einen Complex alles höchsten und universalsten Inhalts darzustellen; sie hat überhaupt das Moment der Kritik vernachläßigt, sofern diese ihrer höheren Thätigkeit eine schlichtverständige und voraussetzungslose Zerlegung voranzuschicken hat. Allzu unterwürfig hat sie auf des Meisters Worte geschworen, und die vorliegenden Schriften, wie sie zum Theil von fortlaufenden Citaten aus Hegel, als wäre dieser Goethe's Scholiast, wimmeln, sind schon Beweis genug. Nach des Meisters Vorgang fand man das reinste Musterbild der Poesie in Goethe; gewiß eine gerechte Bewunderung, die aber mitunter in blinden Götzendienst ausartete. Es wird uns daher nicht wundern, wenn wir auf dieser Seite das unkritische Absolutnehmen des Gegenstandes und die speculative Deutungswuth mit wenigen Ausnahmen, fast nur mit Einer, sogar noch höher gesteigert finden, als auf dem ersten Flügel. Schon die erste

Schrift, die über den Faust erschien, und also, wie die Schubarth'sche, verfaßt ist, ehe man von einem zweiten Theil der Tragödie wußte, bewegt sich in diesem Zopf- und Kamaschen-Dienst.

Ueber Goethe's Faust und dessen Fortsetzung. Nebst einem Anhange von dem ewigen Juden. Leipzig, 1824.

Motto: Im Auslegen seid munter,
Legt ihr's nicht aus, so legt was unter.

Herr Göschel beginnt mit einer Einleitung über die Sage von Faust im Allgemeinen, spricht gegen die falsche Bescheidenheit der Vernunft, die sich nur Ansichten und keine Einsichten zutraut, den kräftigen Muth des begreifenden Denkens aus, macht aber sogleich eine falsche Anwendung auf die Volkssage vom Dr. Faust. Er meint, es sei eben in ihr jener Mangel an Zutrauen zur Vernunft niedergelegt, der den Versuch, das Höchste zu begreifen, als Vermessenheit verdammt. Ganz wohl kann man es sich gefallen lassen, wenn er sagt, die Sage wurzle auf jenem dunkeln Abhängigkeitsgefühle, wovon sich der Mensch nicht zu befreien vermöge, auf jenem vernehmlichen Gefühle, daß der Mensch nie die Bedingung seiner selbst in seine Gewalt bekommt; es ist allerdings die Absicht der Zauberei, über den Naturgrund, in welchem wir selbst wurzeln, durch das bloße Aussprechen des Willens ohne Mittel (denn die scheinbaren Mittel der Zauberei, Formeln und dergl. sind keine) zu herrschen. Aber Göschel spricht hier nicht vom Zauber, sondern von Faust's Wissensdurst, denn

er setzt hinzu, die Sage wurzle auf jener alten begrifflosen Ueberzeugung von der Unbegreiflichkeit aller Dinge, ἀκαταληψία, und von der Schwäche der menschlichen Vernunft. Dies ist bereits eine Verwechslung des Inhalts der Sage mit der vergeistigten Gestalt, die er durch Goethe erhalten hat. In der Pfizer'schen Darstellung der Sage (Nürnberg, zuerst 1674) und in dem kürzeren Volksbuche ist von großem Wissensdrange als Motiv von Faust's Abfall gar nicht die Rede; zwar erscheint Faust als ein begabter offener Kopf, der in seinen Studiis solchergestalt zunimmt, daß er tüchtig erfunden wird, den Titel eines Magistri zu erlangen; das ist aber doch noch lange nicht der Faust, der nach schrankenlos unendlicher Erkenntniß der Wahrheit schmachtet. Was dann seinen Uebergang zur Zauberei vermittelt, ist keineswegs die Ungeduld über unzulängliches Wissen; schlechte Gesellschaft, zerrüttetes Vermögen u. s. w. sind die Ursachen. Mit dem Teufel disputirt er zwar viel, und läßt sich von Himmel und Hölle erzählen, doch mehr aus Neugierde, als aus Wissenstrieb, nachher aus Gewissensangst. Diese Gespräche sind offenbar spätere Einschiebsel eines Theologen, sie sind ganz im Geschmacke des 17. Jahrhunderts und gewiß der ursprünglichen Sage fremd. Im Puppenspiele fehlt dagegen jenes Motiv nicht. Wir sehen Faust, wie bei Goethe, ungeduldig über seinen Büchern, er beklagt, zu keinem Ziele kommen zu können, und ergiebt sich darum der Magie; darin liegt ein Anflug von dem, was Goethe aus Faust gemacht hat, aber auch nichts weiter, denn tief geht es hier gar nicht, sonst hätte das Motiv in den Hauptquellen, den weit verbreiteten, beliebten Volksbüchern, nicht ganz weggelassen werden können, und sonst müßten wir in dem Faust, wie er

nachher als Zauberer auftritt, doch noch eine Reminiscenz an diesen Wissensdurst finden, wovon aber keine Spur zu sehen ist. Doch nicht nur den theoretischen Zwiespalt des Geistes mit sich soll die Sage enthalten, sondern „sie umfaßt die Verzweiflung in allen Richtungen und den Weg zum Teufel in allen seinen Krümmungen, sie ist das Sinnbild alles menschlichen Verderbens, insofern solches aus der Verzweiflung, und diese aus dem Mißverhältnisse zwischen Können und Wollen, Müssen und Dürfen, zwischen Freiheit und Nothwendigkeit, zwischen Subject und Object hervorgeht“ u. s. w. „Faust ist das allgemeine Individuum der gesammten Menschheit in ihrer äußern Vergänglichkeit.“ Wie Herr Leutbecher, nicht anders. Geschichtlich soll die Sage mit allen zur Zeit des erlöschenden Mittelalters sich durchkreuzenden Bestrebungen im Zusammenhang stehen, mit der Erfindung der Buchdruckerei, mit der Reformation in Sachen des Wissens sowohl als des Glaubens, mit Cartesius, mit Spinoza, Faust's Name soll an den Buchdrucker Faust und den Freidenker Faustus Socinus erinnern. Es ist aber erwiesen, daß Faust der Zauberer nichts mit dem Buchdrucker Faust zu schaffen hat; die Sage ist überhaupt nichts als ein Zauber-Roman, der eine Menge von Zauberstückchen, die alle schon früher, zum Theil schon seit mehreren Jahrhunderten im Munde des Volkes waren, um den mythischen Namen Faust versammelte und so diesen Zweig der Romantik zu der Zeit, da diese überhaupt verklang, im sechzehnten Jahrhundert, abschloß. Ebenso ballten sich eine Menge gleichartiger Schwänke, die man sich vorher vereinzelt erzählt hatte, im Tyll Eulenspiegel und in den Schildbürgern zusammen. Daß durch jenen Abschluß das Wesen der Vorstellungen vom Zauber

sich deutlicher hervorstellen und zu einer besonders markirten Schilderung des kühnen Frevels sowohl, der es wagt, ausdrücklich mit dem absoluten Gegenstande der Pietät zu brechen, als auch der Schauer des Fluches, den er auf sich lädt, sich steigern mußte, ist natürlich; doch ist dasselbe Gefühl schon in der Sage von Teophilus und Militaris niedergelegt. Wir erhalten hier auch bereits eine Probe von der Spielerei, die des Verf. Steckenpferd ist: „Faust's Lebensende im vierzigsten Jahre erinnert nicht bloß an den alten derbdeutschen Scherz, den das Sprichwort mit seinen Landsleuten (er soll in Knittlingen geboren sein) treibt, sondern zugleich an die allgemeine Schwabennatur des mit Blindheit geschlagenen Menschengeschlechts.“ Wie viel war über die Umgestaltung der Sage durch Goethe zu sagen! Der Verf. kommt auf diesen Punkt am Schlusse zurück (S. 146 ff.), beläßt es aber bei den ganz allgemeinen Ausdrücken, die Sage habe sich verklärt und verständigt, von Neuem geboren u. s. w.

Soll ich nun den weiteren Inhalt dieser Schrift vorläufig im Allgemeinen charakterisiren, so kann ich dieß nicht passender, als durch den Ausdruck, daß der Verf. an einer kranken Ideen-Association leidet, oder richtiger an einer kranken Präponderanz dieser spielenden Thätigkeit über die Vernunft. Ihm fällt bei Allem Alles ein; eine entfernte Aehnlichkeit klingt ihm im Ohre, und er verbindet die entlegensten Dinge zu dem Scheine einer Einheit. Dieß thut auch der Witz, aber dieser will keine wirkliche Täuschung hervorbringen, es ist ihm nicht Ernst. Denjenigen Seelenzustand dagegen, wo die Vorstellungen aus ihrem Zusammenhange herausgerissen nach dem wirren Spiele der sogenannten Ideen-Association einander umtanzen, und wo solche Verbindun-

gen doch mit der Behauptung des Ernstes und der Wirklichkeit aufgestellt werden, nennt man Wahnwitz. Eigentlich wahnwitzig nun können wir Herrn Göschel nicht nennen, denn er hat allerdings ein Bewußtsein von der Tollheit seiner Ideen-Verbindung und scheint mit einem feinen ironischen Lächeln zu sagen: sehr gut, o ihr Vortrefflichen, weiß ich, daß euch diese Dinge seltsam klingen, daß euch bei meinem dialektischen Hocuscopus, meinen **quaternionibus terminorum** der Kopf dreht, daß es euch weltlich heiteren Menschen schwer hinuntergeht, bei dem Triller Orgelum Orgelei an Welt-Ideen, an tiefsten Tiefsinn zu denken; lacht immerhin, ich lache gewissermaßen mit! Allein sehr ernst setzt er dann hinzu: gebt Achtung, hinter dem, was ihr zunächst als bloßen Witz ansahet, und was zunächst allerdings bloß Witz ist, steckt doch der wahre Begriff, dessen Aufgabe es ja ohnedieß ist, den gemeinen Verstand auf den Kopf zu stellen, und der daher schon an sich witzig und ein Witz ist u. s. w. Das Entlegene nun, was ihm bei jedem Tintenfaß, Mückenflügel einfällt, sind zunächst bestimmte philosophische Ideen. Es darf nur eine Veranlassung da sein, daß das Wort: Inneres oder Aeußeres in höchst gleichgiltiger Bedeutung vorkomme, so müssen wir **par force** in den Abschnitt der Logik über Inneres und Aeußeres hinein, der Name Faust erinnert ihn nicht bloß an Faustus Socinus, sondern auch an die Manichäer Faustus und Fortunatus, und dieser Fund macht ihn darum ganz besonders glücklich, weil die Manichäer Dualisten waren, und Faust ebenfalls durch einen innern Dualismus zerrissen ist, auch versäumt er nicht, in Erinnerung zu bringen, daß Faust ein Teufelsgenosse war, und die Lehre der Manichäer den Beinamen einer Teufelslehre erhielt.

Schnupfen Sie? „Nein.“ Sie sagen: Nein, dieß ist Negation; es sei mir also erlaubt, den Begriff der Negation überhaupt zu entwickeln u. s. w.

Diese Vermengungs-Manier kommt nun besonders dem theologischen Geschmäckchen, das dem Verf. anhängt, trefflich zu Statten. Kein denkender Mensch läugnet, daß die Philosophie die wesentlichen Wahrheiten der Religion ihrem reinen Gehalte nach bestätige, kein Denkender behauptet aber darum, daß sie auch die Form, worin die Religion dieselben hat und giebt, obwohl sie auch diese phänomenologisch in ihrer Nothwendigkeit anerkennt, als die richtigste auch für ihre Sprache acceptiren könne. Der Philosoph wird es aus guten Gründen vermeiden, von Erbsünde, wirklicher Sünde, Gnade, Dreieinigkeit u. s. f. zu reden, wo es nicht gilt, theologische Begriffe auf ihrem eigenen Boden zu untersuchen. Dieß sind Ausdrücke einer Wissenschaft, worin Mythisches und reiner Gedankengehalt noch ungesondert neben einander liegen, wie dieß in der Dogmatik so lange der Fall sein wird, als sie sich nicht in Dogmengeschichte mit rein religionsphilosophischem Resultate aufgelöst hat. Der Philosoph wird aufrichtig genug sein, auch den Schein zu vermeiden, als sei er gekommen, den Inhalt der religiösen Ueberzeugung auch in der Form und Hülle, in welcher das unkritische religiöse Bewußtsein ihn festhält, zu approbiren, er wird es wagen, zu gestehen, daß er vielmehr das Schwert bringt, zu scheiden. Hr. Göschel dagegen spricht von nichts lieber, als von Glaube, Sünde, Gnade, Hölle, Himmel, Teufel auch da, wo es gilt, den reinen Gedanken-Inhalt dieser Vorstellungen auszuscheiden, wirft diese Ausdrücke aus der Sprache des Vorstellens

mit solchen des reinen Denkens kraus durcheinander und stellt uns Hegel mit Priesterbäffchen angethan vor. Das läßt sich noch ertragen, aber auch Goethe wirft er den Kirchenrock über, und den, das muntere Weltkind, kleidet er doch verwünscht übel. Was ist es denn im Grunde? Heuchelei? Gewiß nicht. Offenbar hat der Verf. darüber gar kein klares Bewußtsein, wie viel, wie sehr viel die Philosophie von der Religion erst wegäzt, ehe sie sich mit ihr conform bekennt, offenbar stand er, ehe er an's Philosophiren ging, blieb während des Philosophirens und steht nach demselben auf dem Standpunkte des frommen Bedürfnisses, das seine Vorstellung von der Philosophie bestätigt sehen will, ohne etwas davon aufzugeben, das spricht: wasch mir den Pelz und mach ihn nicht naß! Er verhält sich wie die Scholastik, welche den feststehenden Pfeiler der Kirchenlehre nur accidentiell und unfrei mit ihren gothischen Arabesken umschlingt.

Doch dies Alles erscheint in der vorliegenden Schrift noch nicht in dem Grade krankhafter Ausbildung, wie es in den späteren Werken des Verf. auftritt. Die Schrift hat recht viel Gutes, und gewiß verdankt ihr Mancher die erste Einführung in das Verständniß der Tragödie. Wenn nur das Gute, was sie enthält, nicht so desultorisch zerstreut herumläge, daß man es aus allen Ecken und Enden zusammensuchen muß!

In den „voreiligen" (er nennt sie selbst so) Bemerkungen, die der Verf. dem Eintritt in den bestimmten Gehalt der Tragödie voranschickt, begegnet man freilich sogleich seiner theologisirenden Manier, da er spricht, als ob das Verhältniß zwischen Glauben und Wissen das Hauptthema der Tragödie wäre. „Faust kennt Glauben und Wissen nur in ihrer Trennung, und in dieser

Trennung vermag er sie nicht als die Wesenheit selbst zu erkennen.“ „Faust sieht Glauben und Wissen als absolut geschieden an, daher Beides in dieser Scheidung nothwendig als selbstlos und eitel sich erweiset. Und wie kann auch diese Unterschiedslosigkeit des Unterschiedenen, diese Unzertrennlichkeit des Getrennten, welche Faust verkennt, je zur Einsicht kommen, wenn nicht vorerst der Unterschied zwischen Glauben und Wissen, Gewißheit und Wahrheit, Wissen und Gewissen sein tiefstes Verständniß, und, bis zum Extrem gesteigert, darin selbst seine Auflösung findet?“ Die Frage über das Verhältniß zwischen Glauben und Wissen beschäftigte die Zeit, in welcher der erste Theil der Tragödie gedichtet wurde, gar nicht in dem Sinn, daß beide in ihrem Rechte anerkannt einer Versöhnung zugeführt werden sollten; die aufgeweckten Köpfe nahmen den Glauben in seinen Aeußerungen als eine schöne und rührende Erscheinung, zu seinem Inhalt verhielten sie sich auf Weise der Freigeister. Faust macht sich mit seinem Verhältnisse zum Glauben der Gemeinde wenig zu schaffen, dasselbe kommt in einer wichtigen Scene zwar zum Vorschein, aber nicht so, wie Herr Göschel meint. (Darüber nachher.) Goethe nimmt diesen Faden dann gar nicht weiter auf; Faust's Unseligkeit ist seine Skepsis in der Wissenschaft; könnte er nur erst die Natur im Innersten erkennen, so würde er sich über den Werth der Sprache, in welche der Glaube die Wahrheit übersetzt, den Kopf eben nicht zerbrechen. Die Ahnung, daß den mythischen Formen der Vorstellung ein unendlicher Gehalt beseligender Wahrheit zu Grunde liege, spricht der Dichter deutlich genug in der eben erwähnten Scene aus, doch zeigt er weiterhin kein Interesse, die Bedeutung zu entwickeln, die jene Formen, abgesehen von ihrem

Werthe für Phantasie und Gefühl, haben mögen. Der Verf. meint, Faust müßte, wenn er zur Versöhnung gelangen wollte, nicht nur ein Wissender, sondern zugleich ein Glaubender werden, d. h. Einer, der nicht bloß den wahren Gehalt des Glaubens festhält, sondern auch die Formen der Vorstellung; einen Solchen giebt es aber überhaupt nicht, sondern entweder weiß Einer und glaubt nicht, oder er glaubt und weiß nicht *).

Ueberhaupt ergehen sich diese voreiligen Bemerkungen in einer viel zu großen Weite und erregen uns keine geringere Erwartung, als die, daß alle möglichen Gegensätze, in die der menschliche Geist gerathen kann, in diesem Gedichte dargestellt und implicite gelöst werden. Hier „kommt der Unterschied zwischen Religion und Wissenschaft, in der Wissenschaft zwischen theoretischer und praktischer, in der Theorie zwischen analytischer und synthetischer Erkenntniß zur Sprache, bis mit dem letzten Verständnisse dieser Unterschiede deren Tilgung eintritt, wenn unmittelbares und mittelbares Erkennen, oder Glauben und Wissen, Nicht-Ich und Ich, oder Nothwendigkeit und Freiheit, Allgemeines und Besonderes, eins in dem andern als identisch sich erkennt.“ Die Tragödie Faust erfaßt allerdings den Zwiespalt des Geistes mit sich in seinem Innersten, der sich theoretisch als Schmerz des zweifelnden Wis-

*) Ich überlasse den Gegnern des freien Gedankens, diese und andere Sätze aus dem Zusammenhange herauszureißen und ihren entstellten Inhalt als Zeugniß wider mich aufzuführen. Einen früheren Aufsatz, den ich in diese Jahrb. gab, haben sie bereits so behandelt, ja sie haben Ausdrücke, die ich gar nicht gebraucht, mit Alligationszeichen angeführt. Nur dieß zur Notiz; ich werde auf ihre Beschuldigungen niemals antworten, denn ich lasse mich in keinen Kampf ein, wo der Gegner nicht mit Gründen streitet.

senbranges, praktisch als Schmerz über die Gebundenheit des Willens durch äußere Hindernisse und die Vereitlung des Wunsches, als Reue, die der allzurasch befriedigte Wunsch hinterläßt, kund giebt; allein deswegen, weil der Dichter allen Zwiespalt des Geistes im Centrum erfaßt, verfolgt er ihn nicht auch in die speciellen Peripherien seiner einzelnen Gestalten. Hört man Herrn Göschel, so meint man, Goethe werde die Hegel'sche Logik nebst der Phänomenologie, dem ethischen Theile der Rechtsphilosophie und der Religionsphilosophie Schritt für Schritt durchwandern, alle Kategorieen entwickeln und ineinander auflösen, alle falschen Disjunctionen überwinden. Sagt man, davon müßte doch auch etwas im Buche zu lesen stehen, so hat er sogleich die Antwort in Bereitschaft, der Dichter habe es unbewußt darin niedergelegt, und vergißt, daß wer zu viel beweist (denn nach diesem Grundsatze stünde in jedem Gedicht Alles), nichts beweist. Besonders beschäftigt ihn die Kategorie des Innern und Aeußern, die man allerdings auf Faust's Skepsis, doch nur behutsam, anwenden kann. (Vergl. die obigen Bemerkungen zu Falk.) Was enthält nach Hrn. Göschel die Tragödie nicht Alles! „Den Gedanken in seiner ersten, unmittelbaren, bis zu seiner letzten, vermittelten Bewegung, das letzte Ergebniß des sich in der Zeit entwickelnden Weltgeistes, das Resultat der Wissenschaft überhaupt auf ihrem gegenwärtigen Standpunkte." „Es treten alle Seiten des Lebens, alle Perioden des Geistes, in welchen er sich selbst erscheint aber nicht erkennt, nach und nach darin hervor." Wollte man das Verhältniß der Tragödie zur Sage zugleich mit dem Inhalt und der Geschichte der letzteren vollkommen entwickeln, so würde diese Dichtung „als das letzte Resultat der ungeheuren Arbeit der

Weltgeschichte erkannt werden." Welches scheußliche Monstrum, welche unerträgliche Zwittergeburt von Philosophie und Poesie müßte das Gedicht sein, wenn es, was — Dank sei es dem Genius der Poesie — nicht der Fall ist, diesen unverdaulichen Stoff sich vorgesetzt hätte!

Was nun der Verf. näher über den bestimmten Inhalt des Gedichtes sagt, wollen wir auch hier nach den Hauptmomenten ordnen. Daß die Grundfrage über die Bedeutung des Bösen verfehlt oder oberflächlich gefaßt sei, dürfen wir bei den Schriftstellern dieser Reihe, da sie den Gegenstand denkend begreifen, nicht befürchten. Göschel spricht zwar in den Bemerkungen zum Prolog auch nur von einer göttlichen Zulassung des Bösen, weiterhin aber begreift er die Nothwendigkeit des verneinenden Moments, der Grenze, im Universum überhaupt und insbesondere in der Erziehung des menschlichen Geistes. Er sieht ein, daß, wie das Wahre nicht ohne das Falsche, sondern ein widerlegtes Falsches, wie überhaupt das Sein nicht ohne das Werden, so das Gute nicht ohne den Reiz des Bösen und seine Ueberwindung ist; er sagt von Mephistopheles, überall bezeichne er die Grenze, und so sei er auch in der Entwicklung des menschlichen Geistes das Beschränkende und eben durch das Gefühl der Schranke, welche den Drang sie zu überwinden mit sich führt, heilsam Fortbewegende, das Nicht-Ich, ohne welches das Ich nicht ist und nicht thätig ist. Insbesondere ist die richtige Ansicht in folgender trefflichen Stelle niedergelegt, wo Mephistopheles als die heilsame Ironie gegen Faust's überfliegenden Enthusiasmus gefaßt und sehr passend an J. Paul erinnert wird: "die Sophisterei des Mephistopheles beruht auf der Verwechslung der Negative im

Allgemeinen mit derjenigen, die sich vom Allgemeinen losreißt. Indessen geschieht ihm allerdings zuweilen Unrecht, und Faust wälzt namentlich manche Schuld auf seinen Verführer, die ihm selbst mit zur Last fällt. Denn wenn der Schelm den überschwänglichen Bestrebungen des hochfahrenden Menschensinns Ziel und Maß setzt und die Grenze fühlbar macht, die der Mensch nicht überschreiten kann, wenn er für solche treue Mentordienste von dem Gesellen unhold, barsch und toll die härtesten Schimpfworte einerntet, so könnte sich am Ende wohl gar unsere Theilnahme von dem Herrn auf den Knecht wenden, wenn dieser nur nicht selbst alle Theilnahme vernichtete, indem er dem glühenden Feuereifer eiskalten Spott und dem ernsttragischen Schicksale das Hohngelächter der Hölle entgegensetzt. Aber seine böse Natur liegt auch nicht in dieser nothwendigen Grenzbestimmung, — was wäre auch ohne diese Eigenschaft des Mephistopheles diese ganze Tragödie und das Leben selbst? Was wäre der Mensch ohne Beschränkung und Selbstüberwindung? und würde nicht unser guter J. Paul in lauter Gefühlen und Rührungen auseinander gefahren sein, wenn er nicht zuweilen von irgend einem Mephistopheles erinnert, und in Folge solcher Erinnerungen sich zu erfrischen, zu beschränken und zu verjüngen getrieben würde? Nicht in dieser Grenzbestimmung liegt daher die böse Natur des Teufels, sondern vielmehr darin, daß der Teufel durch diese an sich nothwendige und wohlthätige Grenzscheidung den Verband des Besondern und Allgemeinen selbst aufhebt, und dieses gegen jenes in feindliche Stellung bringt, woraus alle Unseligkeit entspringt." Wenn jedoch der Verf. hier richtig einsieht, daß Mephistopheles zwar in seinem Verhältniß zu Faust heilsam wirkt, für sich ge-

nommen aber, da er als Hypostasirung des Bösen dieses abstract, d. h. ohne seine guten Folgen, will, absolut bös ist, so hätte er auch S. 110 nicht sagen sollen, Mephistopheles stehe dem Guten wie dem Bösen gegenüber, da er überall die Grenze bezeichne. Dies streift an Schubarth an.

Faust's theoretisches Streben und daraus hervorgehender Gemüthszustand ist ganz richtig bezeichnet. „Wenn Faust nicht zu wissen vermag, und darüber dem Nichtwissen, dem Zweifel sich ergiebt, so liegt der Grund davon nicht im Wissen selbst, sondern in dem Vorurtheile, daß dieses ein unmittelbares sei, da es doch seiner Natur nach vermittelt ist. Der Gedanke kann nur von Stufe zu Stufe vorwärts gehen; außerdem zerreißt des Wissens Faden. Das Wissen läßt sich nicht erzwingen und nicht beschwören, denn es giebt kein unmittelbares Wissen.“ Auch in den nachträglichen Bemerkungen drückt er es richtig so aus: auf die Beantwortung der Frage, was ist Wahrheit? verzichtet Pilatus, weil er voraussetzt, daß es keine giebt, Faust hingegen, unbändig und überkräftig, kann die Antwort nicht erwarten. Sonst aber trifft vollkommen zu, was wir oben bemerkten, daß Göschel zu sehr den Dualismus trennender Kategorien statt den brennenden Durst der Intuition in Faust premirt. So deutet er Faust's Zurücksinken vor dem Erdgeist unrichtig, weil er auch hier die Kategorie des Innern und Aeußern herbeizieht: Faust befinde sich auf einmal an der Spitze des Widerspruchs, indem er das Unbegreifliche, Geistigste, Innerste suche und gleichwohl dieses wie das Aeußere, das er verachtet, zu greifen, mit den Händen festzuhalten und zu bannen begehre. Faust erblickt im Erdgeist offenbar das Totalleben der Natur unseres Weltkörpers, diesmal,

ohne an den Gegensatz des Innern und Aeußern zu denken. Daß er jenes sinnlich in der Form einer Person anzuschauen begehrt, rührt nicht von einer Absicht her, das Allgemeine, das Geistige greifen zu wollen, sondern liegt einfach im Wesen der Magie, welche der Dichter als möglich vorauszusetzen das poetische Recht hat. Sollte hier der Irrthum dargestellt werden, der das Geistige mit Händen greifen will, so würde der Dichter doch offenbar den Erdgeist gar nicht erscheinen lassen dürfen, sondern Faust würde vergeblich beschwören. Der Geist erscheint nun in sinnlicher Gestalt, ist aber für Faust darum nicht ein empirisches Ding, er schaut in ihm den Geist und wird nur deswegen von ihm zurückgeworfen, weil, wie wir schon mehrmals bemerkten, die heraufbeschworene Anschauung, wo es auf verständig vernünftiges Denken ankommt, nicht nachhaltig ist. In den Bemerkungen nun über Faust's unglaubiges Verhalten bei den frommen Tönen des Ostergesanges kommt der oben gerügte theologisirende Standpunkt zum Vorschein; Faust wird als ein Verstockter, Bethörter dargestellt, „er gleicht Jenen, deren Herzen so erstarrt sind, daß ihnen selbst die Offenbarung unglaublich geworden." Hierdurch sinkt der Verf. eigentlich auf den Standpunkt der Unphilosophischen zurück, die von Faust die Rückkehr zum schönen Kinderglauben verlangen. Würde Faust, statt ungeduldig sich zu überwerfen, ruhig im Denken fortschreiten, so würde er wohl auch mit der Kirche sich versöhnen, aber doch nur so, daß er sich ihre Vorstellungen in die Sprache des Gedankens übersetzte. Wenn Goethe den Faust sagen läßt: die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube, — das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind —, so will er damit keineswegs einen verwerflichen Unglauben bezeich-

nen, sondern äußert ganz einfach seine eigene Ueberzeugung. Allerdings wird Faust von der Idee der Versöhnung, wie sie hier in den Gesängen der Andacht an sein Ohr dringt, tief ergriffen, und sie könnte diese Wirkung nicht haben, wenn sie nicht wahr wäre, darum wird aber Faust keineswegs zugemuthet, er solle mit der gläubigen Gemeinde auch die Erzählungen, die diese Ideen verhüllt in sich tragen, als Thatsachen glauben. Auch im Religions-Gespräche zwischen Faust und Gretchen legt der Verf. auf den indifferentistischen Gefühls-Pantheismus Faust's, obwohl er das Wahre darin nicht verkennen will, einen zu tadelnden Nachdruck, als ob Goethe dem positiven Glauben ihm gegenüber unbedingt das Vorrecht einräumen wollte. Ganz falsch und graß erinnert er bei Faust's Ausruf: ich habe keinen Namen dafür! Gefühl ist Alles! an die Sage, daß, die sich dem Teufel verschworen, Gott nicht nennen dürfen und bei dem Namen des menschgewordenen Gottes erzittern. So sagt er nachher: in Faust komme der Unglaube zu Fall. Falsch; in Faust kommt der alle Schranken überspringende Geist zu Fall, der, wie vorher in der Theorie die Methode, so jetzt im Praktischen die Sitte überfliegt. Hätte er die Kraft, sich unbeschränkt zu erhalten und doch zugleich sich verständig und sittlich zu beschränken, so könnten wir ihm sein kritisches Verhalten zu dem mythischen Stoffe der Dogmatik ganz wohl verzeihen. Ebenso theologisirend, auch bereits an's allegorische Deuteln streifend setzt der Verf. dann hinzu, in Gretchen komme der unmittelbare Glaube zu Fall. Gretchen wäre vorsichtiger, wenn sie weniger naiv wäre, und weil sie überhaupt naiv ist, ist ihr Geist auch in religiösen Dingen im Zustande der Gebundenheit; deswegen darf man aber den Glauben nicht als Subject ihres Falls bezeichnen.

Die Scene, wo Faust den Anfang des Johann. Evang. zu erklären bemüht ist, giebt dem Verf. wieder willkommenen Anlaß, einen Dualismus, eine falsche Disjunction aufzuspüren. „Weil ihm die Offenbarung in der Natur nicht genügt, so sucht er übernatürliche Offenbarung: Hier scheidet sich abermals Natürliches und Uebernatürliches als ein Unterschied ohne Zusammenhang." Wenn Faust das eine Mal die Natur, das andere Mal das neue Testament studirt, so will der Dichter darum, weil diese Studien in verschiedene Zeiten fallen, nicht an jene Kategorie erinnern; ebensowenig, wenn er den Faust bei der Uebersetzung des λογος durch „That" sich beruhigen läßt, wollte er tadelnd an die falsche Disjunction zwischen λογος ἐνδιαθετος und προφορικος erinnern, sondern offenbar meint Goethe, der eben kein Exeget und kein Metaphysiker war, das Richtige getroffen zu haben.

Hätte der Verf. nicht so viel Raum mit dieser müßigen Logik ausgefüllt, so hätte er Zeit übrig gehabt, die verschiedenen Seiten von Faust's Zerissenheit außer der theoretischen, wie sie schon in den ersten Monologen exponirt werden, Faust's Unzufriedenheit über sein genußlos einsames Leben, seinen Idealismus, der die Sorgen des Lebens, Haus, Hof, Weib und Kind als Hemmnisse statt als Erfüllung der Freiheit ansieht, vollständiger zu schildern und dadurch den Uebergang vom unbefriedigten Denken in's ungezähmte Thun und Genießen als wohlbegründet nachzuweisen. Dies lag um so mehr im eigenen Interesse des Verf., da er ja nicht weniger als alle Arten geistigen Zwiespalts in Faust entdeckt haben will. Statt dessen verrückt er vielmehr den wahren Standpunkt, wenn er Faust's unzufriedene Aeußerungen über die Schran-

ken des Erdenlebens, im zweiten Gespräche mit Mephistopheles, für den Ausdruck der Unzufriedenheit über das Mißverhältniß zwischen den Forderungen des Gewissens und dem Wollen und Können erklärt. Mit den Worten: In jedem Kleide werd' ich wohl die Pein ..... Leben mir verhaßt, spricht Faust nur von dem Mißverhältniße zwischen Wünschen und Erreichen.

In der Erklärung des Vertrags durchkreuzt sich eigenthümlich Richtiges und Unrichtiges. Das Thema der Wette und Faust's Absicht dabei giebt der Verf. ganz richtig an. Faust schließt den Bund nicht um des Genusses willen, sondern um sich zu vergessen; er ist verloren, wenn er sich in geistlosem Genusse zufrieden und behaglich fühlt; Mephistopheles gewinnt, wenn er ihn ganz zerstreuen und von sich abwendig machen kann. Wer wird verlieren? Wer gewinnen? Die Antwort darauf erschwert sich der Verf. durch einen dialektischen Knäuel, den er sich ohne Noth zurichtet. Er sagt, die Wette trage zunächst eine Verkehrtheit in sich, und es sei für keine von beiden Seiten weder Gewinn noch Verlust vorauszusehen. Um dies zu beweisen, nimmt er in Beziehung auf Faust zwei Fälle an. „Wenn Faust die Ruhe und Zufriedenheit erlangen sollte, deren Mangel ihn so grenzenlos unglücklich macht, so ist er vermöge des Vertrags durch den Verlust der Wette der Hölle verfallen: im umgekehrten Falle ist er ohne Wette und durch den Gewinn der Wette der Hölle verfallen, indem er ruhelos von Betäubung zu Betäubung, von Taumel zu Taumel getrieben wird, um am Ende gleich allen (?) Menschen zu zerscheitern.“ Der Verf. vergißt aber einen dritten Fall, den nämlich, daß Faust das Leben genießt, und dabei doch nicht in dem Sinne, in welchem Mephistopheles es wünscht, zufrieden

und beruhigt ist, sondern das beständige Weiterstreben und die unendliche Freiheit mitten im Genusse und dem scheinbaren Behagen sich vorbehält. Hierauf soll von Mephistopheles nachgewiesen werden, daß er sich verrechnet habe: „sein Reich soll erst mit Faust's letztem Tage angehen, dieser selbst aber nicht eher eintreten, als bis sich Faust beruhigt und selig fühlt, womit die Macht des Mephistopheles von selbst aufhören würde." Hier sind die Worte „beruhigt und beseligt" mißverstanden; Göschel nimmt sie im edlen Sinne, sie sind aber im unedlen eines geistlos sinnlichen Behagens gemeint, und wenn dieses bei Faust eintritt, wird sich Mephistopheles keineswegs verrechnet haben. Es wird aber nicht eintreten, denn Faust ist nicht Dieser oder Jener, sondern in aller seiner Individualität repräsentirt er den strebenden, tapfern Menschengeist, der nie stagniren kann, und nur deswegen hat sich Mephistopheles verrechnet. Weiter hebt nun der Verf. einen Widerspruch hervor, der nach seiner Meinung vom Dichter absichtlich in die Wette gelegt sein soll, aber vielmehr ein unabsichtlicher Widerspruch des Dichters mit sich selbst ist. Im Prolog hatte Mephistopheles gesagt: er sei für einen Todten nicht zu Hause, er wolle nur den lebenden Faust zu seinen Operationen sich ausbedungen haben; jetzt vertagt er seinen Lohn auf jenseits. Dies ist ein Fehler im Gedichte. Kann Mephistopheles den Faust von seinem Urquell ablocken, so ist dieser schon in diesem Leben unselig, und es braucht nichts weiter; im Vertrags=Abschlusse aber ist an die Stelle dieser tieferen Ansicht und im Widerspruche mit derselben wieder der rohe Glaube an Höllenstrafen nach der Volkssage supponirt. Faust weiß es auch recht wohl, daß es keine Hölle und keinen Himmel braucht, um selig oder unselig

zu sein, daß beide nur in der Gegenwart des Selbstbewußtseins ihren Ort haben; gerade die Stelle aber, wo er dies geistreich ausspricht, — „das Drüben kann mich wenig kümmern“ u. s. f. — „wie ich beharre, bin ich Knecht, ob dein, was frag' ich, oder wessen“ — gerade diese verderbt sich der Verf., indem er S. 94 diese Reden als die eines Bethörten bezeichnet, da sie vielmehr ächt religiös sind. Sagt doch unsere Religions-Urkunde selbst: wer nicht glaubt, ist schon gerichtet.

Dennoch löst sich der Verf. zuletzt seinen Knäuel durch die einfache Reflexion, daß Mephistopheles schon im Diesseits, während er Knecht sei, zu herrschen gedenke. Dazu hätte er nur noch fügen sollen: es frage sich nun, ob ein solcher Moment eintreten werde, wo Faust als Beherrschter die Wette offenbar werde verloren haben. Die Antwort darauf hätte sein müssen: ein solcher Moment wird nicht eintreten, dafür bürgt die Unverwüstlichkeit des Geistes; aber allerdings wird auch kein solcher Moment eintreten, wo Faust handgreiflich gewonnen haben wird, weil es in der Geschichte der Menschheit nie einen einzelnen Punkt geben kann, wo ihr Sieg über das Böse vollendet erscheint, sondern in continuirlichem Flusse jeder neue Sieg einen Verlust voraussetzt und nach sich zieht. Nur für die zeitlos geistige Betrachtung der Welt, die Betrachtung sub specie aeterni ist die Menschheit mit sich, mit Gott versöhnt. Am Schlusse des ersten Theils kommt der Verf. auf diesen Punkt zurück und sagt, Mephistopheles habe offenbar nicht gewonnen, denn er habe Faust nicht von seinem Urquell abzuziehen vermocht. „Vielmehr ist Faust, das allgemeine Individuum der Menschheit, zwischen den himmlischen Gewalten und den unterirdischen Mächten so getheilt, daß

er weder von diesen, noch von jenen loskommen kann.“ Demnach hätte auch Faust nicht gewonnen, weil er doch den Gesellen nicht entbehren kann. Ganz richtig; aber darin allein, daß der unbeschränkte Geist bestimmt ist, ewig mit der Schranke zu kämpfen, kann doch die Versöhnung nicht liegen; es muß doch vom Dichter angedeutet sein, daß, obwohl der Kampf nie aufhört, doch das eine Glied desselben, das Nicht-Ich, in der Idee stets überwunden ist. Diese Idee ist aber offenbar durch Faust's unmächtige Reue am Ende des ersten Theils noch nicht genügend ausgesprochen. Nun mußte das Gedicht, so weit es auch fortgeführt werden und seinen Helden durch alle möglichen Lebensverhältnisse geleiten mochte, in dem Sinne doch immer ein Fragment bleiben, als dieser Sieg des Geistes niemals als abgeschlossen empirisch erscheinen kann; aber fortgeführt mußte es doch werden, um diesen Sieg als unzweifelhaft wenigstens durch einzelne Siege Faust's poetisch darzustellen. Wie sonderbar täuscht sich aber unser Verf. über diesen Punkt! „Auf den Prolog im Himmel folgt die Tragödie auf der Erde, und zwar der Tragödie erster — und letzter Theil. Die Tragödie heißt der erste Theil, weil etwas zu fehlen und einem zweiten Theile vorbehalten zu sein scheint, indem sie, gleich allen Natur- und Kunst-Erzeugnissen, der Idee, die ihr zu Grunde liegt, nicht gleichkommt, und diese mit Händen nicht zu greifen ist. Sie ist aber auch ihr letzter Theil, weil sie das Jenseits, auf das sie als erster Theil verweiset, und das Ende, das wir von jeder Handlung erwarten, schon in sich trägt. Sie ist in demselben Sinne ein Fragment, in welchem das Leben ein Fragment ist, weil es ein neues Leben erwartet.“ Ebenso S. 157: „Die Menschen sind geneigt, das Ende eines

jeden Dinges mit Händen greifen zu wollen. Im Schauspiele sind sie gewohnt, den Ausgang der Darstellung als baare Münze in der Tasche mit nach Hause zu nehmen, denn dafür haben sie baare Münze eingesetzt. — Hat doch Goethe selbst, der Ironie seines Mephistopheles gemäß, seinen Faust mit der Aufschrift: der Tragödie erster Theil, in die Welt gehen lassen; und es ist daher in der That nicht zu verwundern, wenn Goethes Faust für unbeendigt angesehen und lange Zeit die Fortsetzung neugierig erwartet, oder wenn darüber gestritten worden ist, ob und wie dieser Faust werde errettet werden, ob er mit der Höllen- oder Himmelfahrt enden werde.“ Es sieht Herrn Göschel ganz gleich, den nüchtern buchstäblich gemeinten Titel: erster Theil, so mysteriös zu nehmen; aber den groben logischen Fehler hätte er sich nicht beigehen lassen sollen, daß er meint, deswegen, weil die Grundidee eines Gedichts nicht mit baaren Worten ausgesprochen werden, sondern sich unsichtbar durch seinen Körper hindurchziehen soll, dürfe auch dieser Körper ein Rumpf bleiben. Die Idee soll nicht mit baren Worten herausgesagt, aber sie soll vollkommen dargestellt werden, und eine vollkommenere Darstellung war allerdings nach der Erscheinung des ersten Theils noch zu erwarten, obwohl der förmliche Abschluß in diesem besonderen Falle durch die Universalität der Idee fast unübersteigliche Hindernisse fand. Auch läßt uns der Verf. darüber ganz im Unklaren, ob er den Aufschluß in ein zweites, jenseitiges Leben oder in die Idee verlegt. In seiner mysteriösen Zweideutigkeit ist er sich hierüber offenbar selbst nicht klar, sondern denkt an Beides zugleich, da es doch sehr zweierlei ist, und nur das Zweite das Richtige sein kann. In einem jenseitigen Leben müßte Faust auf's Neue

streben, Streben schließt Unvollkommenheit in sich, also ist Mephistopheles wieder da, und die Frage wieder nicht gelöst.

Das Charakterbild der vorliegenden Schrift wird vollends klar heraustreten, wenn wir nun noch etwas in's Einzelne gehen und die oben gezeichneten Züge verfolgen.

Ist von dem Unternehmen die Rede, das Gedicht zu erklären, so hat der Verf. schon wieder seine Geliebte, die Kategorie des Innern und Aeußern, beim Schopf, und stellt sich, als halte er das Unternehmen für zu kühn, da ja der Held der Tragödie das Streben des Menschen, das Innerste ergründen zu wollen, in aller seiner Nichtigkeit darstelle. Es ist aber bloß ironisch gemeint, denn wie Faust eben durch jenes Streben schon eine falsche Kategorie anwendet, ebenso geht allerdings derjenige Erklärer fehl, der nach derselben Kategorie verfährt, aber auch nur dieser. Wie fad! Wie gar nicht an der Stelle! Ganz erzwungen und wahrlich ohne Sinn bringt er dieselbe Kategorie herbei zum Abschlusse des Bündnisses. „Faust beharrt auf dem Bündnisse, indem er sich in die Aeußerlichkeit der Erscheinung, welcher das Innere fehlt, in die Vielheit der Dinge, welcher die Einheit mangelt, zu stürzen und darin unterzugehen wünscht.“ Dies hieße einen ganz geistlosen, grobsinnlichen Genuß suchen, sich in Vergnügungen wälzen, bei denen man nichts denken kann. Dies ist aber doch offenbar nicht Faust's Absicht. — Indem der Verf. zu den schönen Stanzen der Zueignung die Stimmung des Dichters bei der Wiederaufnahme des wunderbaren Stoffes schildert, fällt ihm ein, daß die Geburtswehen poetischer Production der Weltschöpfung gleichen, und da ja in Goethes Faust ohnedies nichts weniger als die ganze Welt, ja noch mehr enthalten ist, so versäumt

er nicht, gewichtig auszusprechen: ... „und hienach ist der Anfang des Gedichts der Anfang der Welt oder der Act der Schöpfung aus dem unendlichen Nichts, und der Anfang des Geistes" u. s. f. Gelegentlich erfahren wir hier, daß der Verf. hübsch ordentlich glaubig eine Weltschöpfung in der Zeit annimmt. — Sagt der Director im Vorspiel vom gewöhnlichen Theaterpublikum, daß es nicht fähig sei, ein Gedicht als Ganzes in sich aufzunehmen, so denkt Herr Göschel sogleich an die Tendenzen der wissenschaftlichen Kritik: „hier wird uns das Zeitalter leibhaftig vor Augen gestellt, das sich nur noch in analytischer Kritik gefällt, welches selbst Homer's Gedichte nicht mehr in ihrer Einheit zu begreifen fähig ist" u. s. w. Ach, so weit hat der praktische Mann, der Director, wahrlich nicht gedacht! — Heißt es von den Spaziergängern vor dem Thore, sie seien aus der Nacht der Kirchen, der Enge der Straßen auferstanden, so druckt Hr. Göschel das Wort „auferstanden" groß, als ob dahinter ein geheimer theologischer Sinn stäcke. Ist es in der Nähe des Frühlings, wo Faust auf diesem Spaziergang den Schmerz seiner Zerrissenheit ausspricht, so nimmt der Verf. einen mühsamen Umweg, um die Stelle aus Rameau's Neffen zu citiren, die Hegel in der Phänomenologie anführt — warum? weil darin auch etwas von einem Frühlingsmorgen steht, denn sie ist wahrlich ganz bei Haaren herbeigezogen. Was hat Faust in seiner gegenwärtigen Stimmung mit jener Aufklärung zu schaffen, von welcher es in Rameau's Neffen heißt: an einem schönen Frühlingsmorgen giebt sie mit dem Ellbogen dem Cameraden einen Schub u. s. w.?

Oberon's und Titania's goldne Hochzeit, wo freilich disparate

Richtungen des Zeitgeistes auftreten, nimmt er in seiner Weise ebenfalls so, als sei es hier ganz ausdrücklich um Aufstellung und Lösung aller möglichen Hauptgegensätze — Vernunft und Verstand, Idealität und Realität u. s. w. zu thun.

Ich werde noch einige auffallende Proben davon, wie sich der Verf. von seiner wunderlichen Ideen-Association herumziehen läßt, beibringen, zuvor will ich auf einige unrichtige Auslegungen aufmerksam machen. — Die Definition, die der Verf. von der Magie giebt, ist, wenn ich seine hyperphilosophische Diction verstehe, falsch. „Das Dunkle ist die Materie, das letzte Experiment der Hylologie ist die Magie; es scheint praktisch, ist aber theoretisch." „Die Magie kann als das Extrem der Theorie, die den Uebergang in das praktische Gebiet nicht finden kann, dasjenige, was ideelle Realität hat, auch körperlich und handgreiflich erlangen." Die Magie überhaupt, so auch in der Sage von Faust, ist zunächst rein praktischer Art, denn sie sucht die Verbindung mit dem Geisterreiche nur um reellen Genusses willen. Goethe hat ihr allerdings eine andere Wendung gegeben, indem Faust durch seine Wißbegierde getrieben wird, sich mit den Geistern in Rapport zu setzen; eben darum ist aber auch die Magie bei ihm ein rein theoretisches Verhalten, und hat der Zusatz „die den Uebergang" u. s. w. durchaus keinen Sinn. Praktisch sind daran nur etwa die Mittel, durch die er die Geister zwingt, aber diese meint wohl hier der Verf. nicht. — Den Erdgeist hält der Verf. für identisch mit Mephistopheles und, wie es überhaupt unter dem Texte von Citaten namentlich aus Hegel wimmelt, so hat er natürlich hier die Stelle aus der Phänomenologie (s. d. Abschn.: Die Lust und die Nothwendigkeit), wo Hegel ausdrücklich auf Faust hindeutet.

zu citiren nicht unterlassen. Der Kern des Pudels ist der Erdgeist, „dem das Sein nur, welches die Wirksamkeit des einzelnen Bewußtseins ist, als die wahre Wirklichkeit gilt.“ Für diese Auffassung, wornach der Erdgeist der Geist der im Genuß ihrer Einzelheit nichts Festes achtenden Individualität ist, kann man die Scene in Wald und Höhle anführen, wo Faust den erhabenen Geist (offenbar den Erdgeist) als denjenigen nennt, der ihm den Gesellen beigab u. s. w., ferner die Scene nach der Walp.=Nacht, wo Faust mit den Worten: wandle ihn, du unendlicher Geist u. s. w. den Mephistopheles in enge Beziehung zum Erdgeist setzt. Demnach hat Hr. Weiße wohl Recht, wenn er hier noch die Fäden eines ursprünglich anderen Plans bemerkt, wonach der Dichter dem Erdgeist überhaupt eine größere Rolle einräumen und durch ihn die Verbindung Faust's mit dem dämonischen Begleiter vermitteln wollte. Diesen Plan aber hat Goethe, wie mir scheint, aus dem richtigen Gefühle wieder fallen lassen, daß er das anfänglich ganz reine theoretische Streben Faust's nicht mit dem späteren Genußleben confundiren dürfe, deswegen setzt er den Erdgeist als Repräsentanten des Naturlebens nur in theoretische Beziehung zu Faust, und obwohl bei dem Begriff des Naturlebens der der Sinnlichkeit nicht fern liegt, so sonderte er doch den Geist der Sinnlichkeit und Bosheit in Mephistopheles ganz von dieser reinen Erscheinung ab, versäumte aber, die Spuren der früheren Absicht zu tilgen. Aber auch nach dieser sollte der Erdgeist und der Geist der Begierde keineswegs so geradezu identificirt werden, wie Hegel und Göschel thun. — Folgende Bemerkung über den Schluß des ersten Gesprächs zwischen Faust und Mephistopheles mag ein Anderer als ich verstehen: „Mit einem kurzen

Gespräche, in welchem sich an der gefühlten Unangemessenheit des Einzelnen zum Ganzen, der Natur zur Idee, und des Seienden zum Seinsollenden jene Abstractionen entwickeln, welchen alles Entstehen und Vergehen in der Form der auseinandergerissenen Zeit auf nichts hinaus zu kommen scheint, entfernt sich Mephistopheles." Zu dem zweiten Gespräche, wo so viel Dunkles und Schwieriges ist, erhalten wir nur flüchtige Bemerkungen, wie denn überhaupt alle diese Schriften, auf beiden Reihen, die Zeit großentheils zubringen, zu erklären, was keiner Erklärung bedarf, und was ihrer am meisten bedarf, unerklärt liegen lassen. Die treffliche, aber etwas dunkle Stelle, wo Mephistopheles dem Faust, der genießend sein Selbst zum Selbst der Menschheit erweitern will, antwortet: Associirt euch mit einem Poeten u. s. w., ist flüchtig übergangen oder vielmehr falsch erklärt: „der Teufel verweiset ihn auf die luftige Imagination und auf die grenzenlosen Gedanken zerfahrner Poesie, in welcher die Zerstreuung und die Vergessenheit seiner selbst zugleich mit selbstgenügsamer Behaglichkeit an sich selbst vollauf zu finden sei." Der Sinn ist ja vielmehr, daß Mephistopheles den Faust, der ein Absolutes und Höchstes der Genüsse verlangt, in seinen Wünschen, die für das Interesse des Mephistopheles viel zu hoch und geistreich sind, herabzustimmen sucht und daher ironisch sagt, nur die Phantasie eines Poeten könne das Absolute, das er verlange, träumen, worin das Unvereinbare verbunden sei. Den schönen Monolog in Wald und Höhle findet man doch endlich einmal richtig erklärt, und gerade an dieser Stelle einen tiefen Blick in die wahre Bedeutung des Mephistopheles und seine Unzertrennlichkeit von Faust eröffnet; aber jener curiose Witz, der um der entferntesten Aehnlichkeit

willen das Heterogenste confundirt, verderbt Einem auch sogleich die Freude. Wenn Faust sagt, der Geist habe ihm sein Angesicht im Feuer zugewendet, so fällt dem Verf. sogleich ein, daß Paracelsus sich philosophum per ignem nannte, und nun erklärt er sogleich Faust für einen Paracelsisten. So nannte sich Paracelsus als Alchemist; Faust hat sich zwar auch mit Alchemie abgegeben, aber die Flamme, in welcher der Erdgeist erscheint, hat hiemit nichts zu thun, da sie nur durch ihre flackernde Bewegung, ihre verzehrende und durch Verzehren Neues schaffende Kraft symbolisch das Weben des Naturgeistes bezeichnet. Noch mehr: weil Paracelsus, wenn er in seiner alchemischen Küche protzelte, wahrscheinlich großen Rauch machte (einen andern Grund finde ich nicht), so fällt ihm bei Faust's Worten: Natur ist Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsgluth (so heißt es in der früheren Ausgabe, in der spätern: Name ist) sogleich Paracelsus ein, und er sagt, die Natur werde auf gut Paracelsische Weise zu Schall und Rauch u. s. w.

Gretchen's Mutter, nimmt Hr. Göschel an, sei am Schlaftrunke gestorben. Dies wäre sehr undramatisch, denn vergiften wollte sie Faust nicht, sondern nur in festen Schlaf versenken; es wäre etwa zu viel von dem Tranke genommen worden, oder derselbe hätte überhaupt stärker als vorauszusehen gewirkt: ein Zufall, der in einem so wichtigen Punkte durchaus nicht zu statuiren ist; und doch scheint es allerdings die Intention des Dichters zu sein, dies deuten die Worte Gretchens an: da sitzt meine Mutter auf einem Stein u. s. w. Hier ist dem Dichter jedenfalls eine Masche gefallen. Ueber die Walpurgis-Nacht hätte der Verf. mehr sagen dürfen, da er ja sonst so munter im Auslegen ist, als die paar Worte S. 125.

Ein solcher Mann, dies läßt sich voraussetzen, wird keine geringe Stärke haben im Deuten, wo nichts zu deuten ist, und im Allegorisiren. Zur Belustigung eines verehrlichen Publikums einige Beispiele. Zu der Stelle, wo Mephistopheles den Faust einschläfert, ihm durch seine Geister schöne Träume schickt und entflieht: „der Traum ist es, der das Schwinden aller Grenzen und Wölbungen, das Verschwimmen aller Verhältnisse vollbringt; und der Schlaf ist das Mittel, in welchem uns das verneinende Princip entschlüpft, der Pudel mit dem Scholasticus entspringt, ja aller Unterschied, und somit das Erkennen verschwindet und die pure Unterschiedslosigkeit und Unendlichkeit Platz ergreift." Zu dem Rathe des Mephistopheles, der Schüler solle in der Theologie auf eines Meisters Worte schwören, zieht der Verf. aus der Walpurgis-Nacht herauf: Du mußt des Felsens alte Rippen packen, sonst stürzt sie dich hinab in dieser Schlünde Gruft — und versteht unter des Felsens alten Rippen „den dogmatisch derben und sicheren Wortverstand." Der Hocuspocus des Mephistopheles und die Verzauberung der Trinker in Auerbach's Keller versinnlicht Faust's eigenen Gemüthszustand, „der die ganze objective äußere Welt bald in selbsteigner Person wie seine Gedanken zu bewegen und zu regieren verlangt, bald als ein Trugspiel der Sinne betrachtet." Hiezu citirt er dann das berühmte Gespräch zwischen Lessing und Jacobi über Spinoza aus keinem anderen Grunde, als weil, wie Mephistopheles aus dem Tische Wein fließen läßt, ebenso Lessing daselbst sagt, er mache vielleicht eben jetzt als absolute Substanz ein Donnerwetter. Die Hexenküche mit ihren Meerkatzen soll zeigen, daß es sich im creatürlichen Leben, bis der Verlust der Einheit mit Gott erkannt ist, behaglich

leben lasse. Weil das Intermezzo in der Walpurgis-Nacht überschrieben ist: Oberon's und Titania's goldne Hochzeit, so ist hiemit offenbar angedeutet, wie aus den höchsten und letzten Gegensätzen und Scheidungen die endliche höchste Einigung entspringt. Es ist Nacht, das Feld offen, als Faust und Mephistopheles auf schwarzen Pferden am Rabensteine vorüberbrausen —: „Im offenen Felde, das keine Grenzen hat, zerstreuen sich die Gedanken; in Wald und Höhle sammeln sie sich wieder." In des wahnsinnigen Gretchens Gesange — meine Mutter, die Hur u. s. w. — da werd' ich ein schönes Waldvögelein, fliege fort! — es sind Worte des ermordeten Bruders in dem Märchen vom Machandelboom, der sich als Vogel zur Rache aufschwingt —, findet der Verfasser vollkommen bestimmt den christlichen Begriff der Erbsünde und der Erlösung ausgesprochen. Das ganze Mährchen, aus welchem Gretchen diese Strophen singt, deutet Hr. Göschel dahin. Dasselbe hat aber keinen andern Zweck, als darzuthun, wie das Verbrechen sich rächt, müßte auch die ganze Natur in ihren Angeln krachen. Der ermordete Bruder wird neu belebt, den Mord zu bestrafen, es ist hier von keiner Auferstehung im geistlichen Sinne die Rede, er lebt nachher auf dieser Erde fort. Aber so eine wirre Einbildungskraft rührt Alles in Einen Brei zusammen.

Zwei Anhänge der Schrift beschäftigen sich, der eine mit Schöne's Fortsetzung des Faust, die es wahrlich nicht werth ist, der andere mit der Sage vom ewigen Juden.

Beobachtet nun die vorliegende Schrift im Auskramen aller im Obigen geschilderten Grillen und Absonderlichkeiten noch ein gewisses Maß, so erscheinen diese dagegen bis zum Gipfel der

Tollheit und des Wahnsinns gesteigert in folgendem Schriftchen, das der Verf. mit der Bestimmung, die Abhandlung zu ergänzen, später erscheinen ließ:

Herold's Stimme zu Goethes Faust ersten und zweiten Theils, mit besonderer Beziehung auf die Schluß-Scene des ersten Theils von C. F. G.....l. Leipzig 1831.

Die Einleitung bildet eine Erörterung über das Wesen der Kunst, welche neben vielem Wahren und tief Gedachten den schiefen Satz aufstellt, daß die schöne Form den geistigen Inhalt auf doppelte Weise enthalte, auf symbolische, sofern derselbe mit ihr ganz identisch und sie von ihm gesättigt sei, und auf allegorische, sofern sie denselben auch als außerhalb ihrer, als ein Anderes ihrer enthalte. Dies ist wie die allegorische Interpretation des Origines, die neben dem Wortsinn und dem nächsten geistigen Sinn noch einen dritten allegorisch mystischen zwischen den Linien sucht, und widerlegt sich durch das, was wir schon früher über Allegorie sagten und durch das A B C jeder gesunden Aesthetik. Mit diesem Satze glaubt denn der Verf. all den Wahnwitz zu schützen, den er nun besonders über die Schluß-Scene des ersten Theils vorbringt, und der sich darin zusammenfaßt, daß erstens Zug um Zug bis auf die unbedeutendsten Nebendinge herunter allegorisch gedeutet, zweitens diese Bedeutung nicht in philosophischer, sondern in der erbaulich theologischen Form des Dogma gefaßt wird und wir statt einer wissenschaftlichen Abhandlung eine Predigt erhalten.

Der Schlüsselbund, womit Faust Gretchens Kerker öffnet, bezeichnet die falsche Selbsthilfe moralischer und intellectueller Kraft; das Nachtlämpchen, das er mitbringt, ist das Nachtlämpchen seichter Verstandes-Aufklärung, der matte, düstere Schein vereinzelter Vernunft, womit sie im Lichte zu wandeln meint. Wenn Faust das wahnsinnige Gretchen zuerst außerhalb des Kerkers singen hört, und im Buche steht: es singt inwendig, so heißt dies, daß eigentlich nicht Gretchen, sondern in ihr ihr Kind singe; das Kind singt in ihr über der Mutter und des Vaters Schuld, über die Erbsünde. Die Worte aus dem Mährchen vom Machandelboom finden nun erst vollends ihre ganze, tiefsinnige Deutung: mein Schwesterlein klein hub auf die Bein an einem kühlen Ort. Der kühle Ort ist das Grab, und aus den gesammelten und aufgehobenen Gebeinen „springt auf einmal das Dogma hervor, welches zwischen dem Jammer dieses Sündenlebens und der vollendeten Freiheit der Kinder Gottes die Mitte oder Vermittlung macht, nämlich der Tod und die Auferstehung." Daß es nicht bloß Gretchen, sondern auch der Dichter so gemeint hat, beweist die Erzählung von Sperata, Mignons Mutter, in Wilh. Meisters Lehrjahren, die am Ufer ihres Kindes Gebeine sucht, die gesammelten Beinchen zusammenfügt und ihre Belebung erwartet. Wie kann man da noch zweifeln, daß den Dichter die Lehre von der Auferstehung vielfach beschäftigt haben muß? (S. 89). Warum beruft sich doch Herr Göschel nicht auch auf Goethes osteologische Studien? Wenn Faust Gretchen zuruft: die Thüre steht offen! so sagt unser Interpret, wenn Gretchen noch eine Thüre offen stehe, so sei es nicht diese. Wenn Gretchen in gräßlichem Gesichte den letzten Tag, den Tag ihrer Hinrichtung

schon grauen sieht, so meint sie zunächst zwar diesen, eigentlich aber den jüngsten Tag, und die Worte: es ist eben geschehen, gehen nicht nur auf den zerstörten Kranz, sondern auf den letzten Henkerstreich. Ruft Faust aus: o wär' ich nie geboren! so ist damit ausgedrückt, daß die Geburt ohne die Wiedergeburt zum Elend führt.

Doch genug der Beiträge zur Geschichte des menschlichen Wahnsinns.

Aesthetische Vorlesungen über Goethes Faust, als Beitrag zur Anerkennung wissenschaftlicher Kunstbeurtheilung, herausgegeben von Dr. H. F. W. Hinrichs, ordentl. Prof. der Philos. an d. Universität zu Halle. Halle 1825.

Ich will mich über dieses Buch kurz fassen. Wenn ich in der gegenwärtigen Musterung die Schriften Anderer, von denen ich überzeugt bin, daß sie gerade so sind, wie eine Schrift über ein Kunstwerk nicht sein soll, Schritt für Schritt durchwanderte, ihre Verkehrtheit aufzuweisen, so that ich dies, weil ich nicht voraussetzen durfte, daß die Verf. und ihre Leser von dieser Verkehrtheit, jene ein Bewußtsein, diese hinlängliche Kenntniß haben. Von Hrn. Hinrichs aber habe ich die Ueberzeugung, daß er das Verfahren der vorliegenden Schrift jetzt selbst nicht mehr billigt, und will daher dem achtungswerthen Philosophen nicht den unwillkommenen Dienst erweisen, daß ich eine Gestalt seiner Vergangenheit, über welche längst Gras gewachsen ist, in ihrer Schwäche

aufdecke. Ebensowenig braucht es einer Belehrung für das Publikum, denn außer der Schule kann dieses Buch Niemand lesen, und die Schule selbst ist doch wohl von der Manier desselben bereits zurückgekommen. Dürfte ich Beides nicht voraussetzen, so müßte ich darthun, daß man mit aller Mühe keine vollkommnere Karikatur der „absoluten“ Philosophie, keine höhere Steigerung und Vereinigung der Verkehrtheiten, in welchen diese Litteratur sich bewegt, keine bessere Parodie derselben hervorbringen könnte. Ich müßte darthun, daß die Philosophie sich nicht schlechter empfehlen kann, als wenn sie auch außerhalb der streng geschlossenen Wissenschaft, wenn es darauf ankommt, ihren Inhalt in Fluß zu bringen und in ein gegebenes Gebiet, das bis jetzt von ihr nicht durchdrungen war, hineinzuleiten, das Gerassel und Getrampel ihrer Terminologie (deren Nothwendigkeit und Werth ich am rechten Orte vollkommen anerkenne und gegen das Geschrei seichter Köpfe über Mangel an Popularität eifrig in Schutz nehme) vernehmen läßt, daß dem Hörer die Ohren sausen, und auf Stellen wie folgende mich berufen: „Als Wesen überhaupt kann Margarete deswegen die Religion nur wissen und an dasselbe glauben, insofern sie sich selbst und Alles, was nicht das Wesen selber ist, als ein Nichtiges und Unwahres weiß, so daß eben dieses ihr Wissen von dem Wesen mit dem Wissen ihrer selbst als eines Nichtigen im Gegensatz des Wesens selber verbunden ist. Also ihr Wissen des Wesens als des Wahren und das Wissen ihrer selbst als des Unwahren vermittelst ihrer Beziehung auf das Wesen, welche Beziehung der Gegensatz ihrer gegen dasselbe ist, ist Ein Wissen und deshalb nicht ein verschiedenes Wissen, als ob das eine Wissen ohne das andere sein könnte. Dieses Wissen

besteht einzig und allein in dem Bewußtsein Margaretens, welches Bewußtsein als das Wissen ihres von dem Wesen getrennten und nur in dieser Trennung von dem Wesen wissenden Gemüths" u. s. w. Ich müßte dann den Leser fragen, ob ihm von dieser Stelle unmittelbar nach ihrer Lesung etwas Anderes im Kopfe zische und sumse, als lauter W, I, E, S? Ich müßte zugleich auf die ungemeinen Härten der Sprache und Construction, wodurch der Schüler seinen Lehrer noch weit überbietet, aufmerksam machen, und wie er die kleinen Eigenheiten desselben nachahmt, z. B. das lächerliche „Näher" —: „den lustigen Gesellen in Auerbachs Keller ist näher jeder Tag ein Fest" — „sie suchen die Langeweile durch irgend eine Dummheit und was dergl. mehr zu entfernen und näher dadurch zu beseitigen, daß sie ihr Thun und Treiben im Gegensatze des allgemein Vernünftigen geltend machen."

Ich müßte ferner nachweisen, wie Goethes Faust eigentlich gar nicht das Object dieser Schrift ist, sondern vielmehr nur die Unterlage, auf welcher Hegel'sche Philosophie docirt wird; wie hier die halbe Phänomenologie, Encyclopädie, Rechtsphilosophie, Religionsphilosophie auszubeuten die einzelnen Stellen des Gedichts Gelegenheit machen müssen. Gretchen geht in die Kirche, und wir bekommen eine halbe Religionsphilosophie, u. s. f. Die natürliche Folge davon, daß der Verf. immer Hegel statt Goethes Faust im Auge hat, ist, daß er Manches, um Hegel'sche Philosophie dabei anzubringen, geradezu falsch deutet; so nimmt er, von der schon angeführten Stelle der Phänomenologie verführt, den Erdgeist geradezu für den Geist der Begierde; so sagt er, weil in der Rechtsphilosophie der Selbstmord von dieser Seite gefaßt wird, Faust wolle durch den Selbstmordversuch seine ab-

stracte, leere Freiheit bewähren, da doch bei Faust noch ganz andere positive Triebfedern hiezu wirken; darüber werden denn wesentliche Punkte, wie die Erklärung Faust's in der Wette, daß er verloren sein wolle, so wie er sich auf ein Faulbett lege, übersehen. Ist denn Goethes Faust dazu da, um Hegel'sche Philosophie vorzutragen? Steht denn nicht diese bereits an ihrem Orte, in Hegel's Schriften, gedruckt?

Ich müßte ferner hervorheben, wie der Verf. ohne alle Kritik das Gedicht, als hätte es der heilige Geist in Person gemacht, als schlechtweg vollkommen nimmt, ja gleich in der ersten Vorlesung erklärt, es solle alles Einzelne darin als nothwendig und vernünftig erkannt werden. Ich müßte Beispiele anführen, wie ihn dieser Grundsatz verleitet hat, Nebendinge, die so klar sind, daß sie keiner Deutung bedürfen, mit feierlicher Gründlichkeit zu deduciren, z. B. die Erscheinung des Mephistopheles als Pudel: „das Thier allein vermag außer dem Menschen wegen seiner freien Selbstbewegung den Ort zu ändern, und ist deshalb nicht, wie jedes andere Leblose und Lebende, z. B. die Pflanze, an demselben (f. denselben) gebunden. Es ist darum auch nur (das „nur" falsch gestellt) im Stande, sich unsern Spaziergängern zugesellen und sich den Menschen überhaupt anschmiegen zu können („zu können" ist pleonastisch); jedoch ist es nicht gleichgiltig, welches Thier jener Vorstellung entspreche, indem der Instinct desselben sich auf die Vorstellung beziehen muß. Ein Vogel, Fisch u. s. f. kann es nicht sein, weil solche Thiere von der Natur in die Luft, das Wasser geworfen aus Instinct den Menschen fliehen, auch nicht die Schlange, die doch von jeher als Symbol der Verführung zum Bösen vorgestellt worden, weil dieselbe nur im

Paradiese verführen kann. Also dasjenige Thier, dessen Instinct vor allen andern ausschließlich auf die Individualität des Menschen gerichtet ist, würde der Forderung der Vorstellung nur (das „nur“ wieder falsch gestellt) genügen können, indem es als Thier überhaupt der Form des Bewußtseins wegen als Anderes angeschaut wird, als auch (wo ist denn das „sowohl“?) vermittelst seines Instinctes die etwaige Fremdheit entfernt und tilgt. Wenn der Hund überhaupt ein solches Thier ist, so ist doch näher der Pudelhund derjenige Hund, dessen Instinct ausschließlich am meisten auf die Individualität des Menschen geht, statt daß der Instinct andrer Hunde sich mehr oder weniger mit auf Andres bezieht.“ Ich würde anführen, wie der Hr. Verf. darthut, daß Faust, da er die ganze Welt und damit das Allgemeine selber nicht in Bausch und Bogen aufschnabuliren kann, mit einem einzelnen Gegenstande den Anfang machen, und daß dieser Gegenstand nicht z. B. ein lebloses Ding, das darum wohl verzehrt wird, sondern ein wirkliches Mädchen sein mußte. Ich würde nachweisen, wie diese Manier ihn nothwendig auch zum allegorischen Deuteln verleiten mußte, und als Belege desselben anführen, wie er über das Aufschwellen des Pudels sagt, es sei die sich frei gestaltende Vorstellung des Bösen und damit die sich verwirklichende freie Gestaltung des freien Wissens selber; wie er sagt, Faust fliege deswegen mit Mephistopheles auf dem Mantel fort, weil der Beginn seines neuen Lebenslaufes selbst ein ihm Aeußerliches sein müsse; wie das Verschwinden Faust's mit Mephistopheles am Schlusse erklärt wird für die Vorstellung des Schicksals als solchen, insofern dasselbe als der Inhalt seiner Gewißheit sein unversöhntes Bewußtsein ausdrückt und von demselben als seine Macht anerkannt wird u. s. w.

Ich wünsche eifrig, daß der ernste Denker, dessen unbedingtes Zutrauen zu der Kraft des Begriffs und reine Begeisterung für die Wissenschaft und Freiheit im Geiste ich aufrichtig verehre, in diesem Urtheile nur seine eigene durch die Zeit aufgehellte Einsicht erkennen, daß ich aus ihm selbst heraus gesprochen haben möge, und wo er hierüber mit seinem Bewußtsein noch nicht ganz im Klaren ist, diese freundlich gemeinten Bemerkungen, die ihm vielleicht hiezu behilflich sein können, von ihm nicht verkannt werden möchten.

Vorlesungen über Goethes Faust. Von F. A. Rauch, Dr. phil. u. Privat-Docenten an der Univ. zu Gießen. Büdingen, 1830.

In der Vorrede sagt der Verf.: „Dem Grundsatze gemäß, daß das zu Beurtheilende von einem höheren Standpunkte betrachtet werden müsse, als der sei, auf welchem es selbst sich darstelle, wurden den einzelnen Abtheilungen allgemeine Betrachtungen vorangeschickt, auf welche dann der weitere Inhalt der Tragödie Beispielsweise zum leichteren Verständnisse bezogen wurde.“ Nun, der Mann ist doch ehrlich; wenn Andere sich noch den Schein geben, als reden sie von Goethes Faust, während sie nur ihre Philosophie vorzutragen beabsichtigen, so bekennt er offen, daß er Philosophie dociren, und das Gedicht nur Beispielsweise anführen wolle. Er hält auch tüchtig Wort, denn er beginnt mit nichts Geringerem, als einem Auszug aus dem ganzen Hegel'schen System auf 20 Seiten. So wird er mir denn

auch erlauben, daß ich ihn unter die Schriftsteller über Goethes Faust gar nicht zähle; denn wenn ich hier alle Schriften durchgehen müßte, wo Goethes Faust beispielsweise angeführt wird, so hätte ich keine kleine Arbeit. Ich bin ohnedies müde, sehr müde.

Karl Rosenkranz

hat an mehreren Stellen seiner Schriften der Sage vom Dr. Faust und der Goethischen Tragödie eine lebhafte Aufmerksamkeit geschenkt. Was er in seiner Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter über die Sage bemerkt, ist um so treffender, als man sonst ganz versäumt hat, den heiteren Humor, der ein wesentliches Element dieser Zauberstückchen ist, zu sehen und zu genießen. In seiner Schrift: „Ueber Calderon's Tragödie vom wunderthätigen Magus. Ein Beitrag zum Verständniß der Faustischen Fabel.“ (1829) stellt er eine geistreiche Vergleichung zwischen Calderon's und Goethes Drama an, die Volkssage aber nimmt er zu hoch und findet wie Göschel zu viel in ihr, wenn er sagt: der Erfinder, wie der Mainzer Faust, der, wie dieser, durch äußere Noth auf sich selbst Zurückgewiesene; der wie Paracelsus die Natur mit eigenen Augen durchspähende und den Zusammenhang des mikrokosmischen und makrokosmischen Lebens in seiner magischen Einheit Herausforschende; der wie Cartesius an der Wahrheit des gemeinen Wissens Verzweifelnde — und noch andere Gestalten des Bewußtseins (wie viele denn am Ende?) seien in dieser Einen zusammengeschmolzen. Des Verf. Schrift:

„Ueber Erklärung und Fortsetzung des Faust im Allgemeinen und insbesondere über christliches Nachspiel zur Tragödie Faust." (Leipzig, 1831) kann ich nicht zur Hand bekommen. In seinem Schriftchen: „Zur Geschichte der deutschen Litteratur." (1836) giebt er nebst einigen Beiträgen zur Geschichte der Sage und Bemerkungen über andere poetische Bearbeitungen derselben aus neuerer Zeit seine Ideen über den zweiten Theil der Goethischen Tragödie nebst einem Interpretations-Versuch ihres Hauptinhalts, wie solche zum Theil schon früher in den Berliner Jahrb. standen. Hr. Rosenkranz sieht ein, daß dieser zweite Theil vollkommen allegorisch ist, daß es an einer Geschichte, an einer sich abrundenden Handlung, an der dramatischen Wärme fehlt, er giebt zu, daß, dramatisch genommen, die vier ersten Acte ganz wegfallen konnten, wie dies auch von einem so rührigen und lebhaften Geiste, der sein Urtheil durch ein umfassendes Studium der Poesie ausgebildet hat, nicht anders zu erwarten war. Wenn er es aber einsieht und zugiebt, warum hat er denn vor diesem Ding einen so ungeheuren Respect, daß er „mit staunendem Blick, mit klopfendem Herzen, mit schüchternster (auch einer der fatalen altgoethischen Superlative) Bangigkeit, von tausend Gefühlen und Ahnungen erregt, vor dem Gedichte steht, um die Absicht des Meisters vorläufig zu deuten?" Und wenn er selbst sagt: die Haupttendenz eines Gedichts müsse sich sogleich aufdringen, und es würde ein schlechtes Machwerk sein, wenn es nicht das erste Mal, wo es einem Volke zum Genusse geboten wird, dessen lebendiges Interesse erregte, wenn dies erst aus mikrologischen Entdeckungen, aus feiner Enträthselung versteckter Anspielungen hervorgehe, wenn die Begeisterung aus der Gelehrsamkeit

und Scharfsinnigkeit des Dichters entspringen sollte u. s. w., — wie kann er übersehen, daß dies nichts als ein Urtheilsspruch der Verwerfung über das ganze Product ist? Denn nicht bloß gleichgiltige Einzelheiten, sondern ganze auftretende Figuren, die eine große Rolle spielen, wie der Homunculus, ganze Acte sind unverständlich und nur durch Gelehrsamkeit und grübelnden Scharfsinn zu deuten; die Haupttendenz erhellt zwar aus dem letzten Acte, aber eine Beziehung desselben auf die vier andern findet gar nicht statt. Uebrigens hat das Volk das Urtheil bereits ausgesprochen, das Hr. Rosenkranz selbst für competent erklärt: es hat dieses Machwerk auf die Seite gelegt. Ich lasse es auf eine Probe ankommen, ob unter tausend Besitzern der Goethischen Werke je mehr als Einer zu finden ist, in dessen Bibliothek auf diesem Bande nicht der Staub fingersdick liegt. Hr. Rosenkranz hat auch durch sein: „Geistlich Nachspiel zur Tragödie Faust.“ (1831) eine Zärtlichkeit gegen die Allegorie zu erkennen gegeben, die offenbar über die Grenze des Erlaubten geht. Faust findet vollkommene Versöhnung seiner theoretischen Zerrissenheit in der Hegel'schen Philosophie, und in ihr erscheinen nun die verschiedenen Zeitgegensätze in der Theologie ausgeglichen. Ich weiß wohl, daß Hr. Rosenkranz diese versificirte Prosa nicht für wahre Poesie ausgeben will; allein ich muß eben doch fragen: warum macht er dann solche Sachen? Poesie ist es nicht, das weiß er; es ist aber auch nicht Prosa, weil die poetische Form verhindert, das prosaische Thema in der Deutlichkeit, die seine höchst nüchterne Natur verlangt, zu entwickeln; es ist kein Fuchs und kein Haas, nicht warm und nicht kalt, die verschiedenen Elemente, die es zusammenbinden will, absolute Prosa und Poesie, heben ein-

ander auf jedem Schritte auf. Oder nicht? Ich führe nur die letzten Worte Faust's an, und es frage sich dann Jeder, was das sei:

Vielleicht ist nicht mehr fern die Zeit,
Wo ganz erlischt der alte Streit.
Brennt nur des wahren Wissens Licht,
Dann auch am Glauben es nicht gebricht,
Und fehlt's am rechten Glauben nicht,
So mangelt auch das Wissen nicht.

Es giebt nur Ein Mittel, solche Gegenstände in die Poesie hereinzuziehen, die phantastische Komik, wie sie Tieck in seiner Gewalt hat, wie sie im Zerbino, im gestiefelten Kater sprudelt. Man könnte mit diesem Mittel ausgerüstet alle möglichen antithetischen Tendenzen der Wissenschaft aufführen, nur immer so närrisch als möglich; man dürfte dann die Allegorie in vollem Maße anwenden, denn, und durch diese Schlußbemerkung ergänze ich alle bisherigen Bemerkungen über Allegorie, die komische Allegorie wird wieder poetisch, indem gerade durch den Widerspruch der Einsicht, daß das Bild nur Zeichen eines Begriffs sei, mit der Nöthigung, dieses Bild doch als etwas Wirkliches und Lebendiges zu betrachten (wie im Fortunat, wenn der Zufall auf der Treppe Räder schlägt u. s. w.) der heiterste humoristische Effect erreicht wird, ähnlich der Parabase. Dann müßte aber freilich auch die satyrische Lauge weit schärfer sein, als in diesem Nachspiele; welch' ganz anderes Bittersalz könnte man noch den Rationalisten, Supranaturalisten, Gefühlstheologen eingeben, als hier geschehen ist!

Kritik und Erläuterung des Goethe'schen Faust. Nebst einem Anhange zur sittlichen Beurtheilung Goethes. Von Ch. H. Weiße. Leipzig, 1837.

Der Verf. unternimmt es, „jetzt zum ersten Male das zu geben, was als Ziel einer jeden auf wissenschaftlichen Werth Anspruch machenden Besprechung eines Kunstwerks vorschweben muß, was aber gegeben zu haben seines Wissens noch keiner derer, die bisher über das Gedicht das Wort genommen, behauptet hat: eine Kritik des Werks, eine Kritik in dem höheren umfassenderen Wortsinne, zu welchem in der deutschen Litteratur dieses Wort seit Lessing und Winkelmann ausgeprägt ist." — Wie wohlthuend ist die Erscheinung eines solchen Werks in der Faust-Litteratur nicht bloß, sondern in der Litteratur über Goethe überhaupt! Goethe hat bis jetzt noch keinen Kritiker gefunden, er hat nur enthusiastische Freunde, die ihn für etwas Absolutes nehmen, und unedle Feinde *). Den ersten Anfang zu einer kritischen Betrachtung dieser großen Persönlichkeit hat Gervinus in seinem Schriftchen über den Goethischen Briefwechsel gemacht, den ersten kritischen Versuch an Faust macht gegenwärtige Schrift, die erste, die es wagt, mit Freiheit des Geistes das Gedicht sich gegenständlich zu halten, und seine ästhetischen Mängel zwischen seinen unübertrefflichen Vorzügen aufzusuchen. Ich glaube, daß dieser Versuch in wesentlichen Punkten nicht gelungen ist, aber das soll mir die Freude und Achtung nicht schmälern, mit der ich ein Unternehmen begrüße, das um so schwieriger war, als

*) Gervinus hatte damals sein größeres Werk noch nicht geschrieben.

die herrschende unkritische Bewunderung dieser Tragödie unwillkürlich den Einzelnen mit fortreißt und verjährte Gewohnheit ihm die Emancipation aus dieser blinden Pietät erschwert. Auch hat sich Hr. Weiße diesmal einer gelenkigen Darstellung beflissen, nur hie und da verfällt er in die kieselsteinige Sprache, die seine anderen Werke unverdaulich macht, und Ref. wünscht von Herzen, daß dieser Fortschritt auch seiner weiteren wissenschaftlichen Thätigkeit zu Gute kommen möge.

Der Verf. hat eingesehen, daß der Tragödie die eigentliche dramatische Einheit und Abgeschlossenheit abgeht, daß Alles, was der Dichter dem zuerst erschienenen Fragmente später hinzugab, trotz all seiner Kunst und allem Scharfsinn der Ausleger nicht den Erfolg hatte, die Dichtung zu einem organisch vollendeten Kunstwerk zu erheben, daß nicht nur der erste Theil eben so ungleichartige als ungleichzeitige Bestandtheile in sich vereinigt, sondern daß auch nach der Erscheinung des zweiten Theils das Ganze ein Fragment blieb. Kräftig erklärt er sich gegen die speculative Deutungswuth, welche in dem Gedichte einen Inbegriff aller Philosophie finden will, statt den schaffenden Dichtergeist anschauend zu genießen, nach metaphysischen und theologischen Systemen gräbt, während doch jede philosophische Deutung „so lang im Unsicheren und Bodenlosen sich bewegt, als nicht eine **Kritik** des Werks über die Entstehung und die Zusammensetzung des Werks im Ganzen, über den dichterischen Werth und Charakter der einzelnen Scenen das richtige Bewußtsein eröffnet hat."

Der Mittelpunkt nun, aus welchem die Kritik des Verf. operirt, ist die Behauptung, daß das erste Fragment des ersten Theils der Tragödie, das 1790 erschien, mit dem zweiten Ge-

spräche zwischen Faust und Mephistopheles bei den Worten: „Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist“ u. s. w., begann und mit mancherlei Abweichungen von der späteren Ausgabe das Gedicht bis zu der Scene in der Kirche fortführte, auf derjenigen Weltbetrachtung ruht, welche dem Dichter anfing aufzugehen, als er im Begriffe stand, von der Sturm- und Drangperiode zu der Periode der Klarheit und Besonnenheit überzugehen. Es war die Libertinage der Genialität, welche in jener Periode chaotisch aufbrausenden Gefühls der Schöpferkraft mit den falschen Gesetzen flacher Verstandespoesie und spießbürgerlicher Moral zugleich die ewig gültigen der Sittlichkeit und der künstlerischen Besonnenheit über den Haufen zu werfen Lust bezeugte, die rohe Naturkraft des Genius als Höchstes in der Poesie und im Leben aufstellte, und was ein Genie that, für gut erklärte, weil ein Genie es gethan. Dieser Uebermuth mußte sich rächen durch augenscheinliche Gefahr der Verwilderung und Entsittlichung, und es kam nun darauf an, ob das geniale Individuum die sittliche Kraft besaß, aus diesem Chaos sich zu sammeln, die rohe Naturkraft zu bändigen und sich durch den Ernst angestrengter Selbstbildung zum Ideale emporzuarbeiten. Lenz ging zu Grunde, Goethe genas; er fand, genährt am Geiste des classischen Alterthums, den Uebergang von der Naturpoesie zur Kunstpoesie und von der Leidenschaft zur Selbstbeherrschung. Noch ehe aber diese Wiedergeburt vollendet war, mußte in einem so gesunden Geiste die künftige Klarheit im Keime vorgebildet liegen und dem Bewußtsein sich ankündigen. Er begann einzusehen, daß die sich selbst überlassene Naturkraft in's Böse umschlägt, und in diese Verkehrung zwar auch ihre guten Kräfte mit hinüberträgt, aber, indem sie

dieselben um einen falschen Mittelpunkt versammelt, zur bösen Genialität wird: eine Umkehrung, worin das Böse nicht als bloßer Mangel und äußerer Anflug auf die leichte Schulter genommen werden darf, sondern auch das ursprünglich Gute in seine Dienste nimmt und so ein verkehrtes Gegenbild der Schönheit erzeugt, das durch seine infernale Natur trotz all seinem Glanze dem Gerichte verfallen ist. Hätte er diesen Standpunkt ganz erreicht gehabt, so hätte sein Faust, wie der Faust der Sage, in ewiger Verdammniß untergehen müssen. Allein dieses Bewußtsein von der finsteren Seite des genialen Treibens dämmerte ihm erst von ferne auf. Er wollte im Faust eine Selbstanklage, ein Gericht über sich niederlegen; er stand aber mit Einem Fuße noch innerhalb des Standpunktes der Sturm- und Drang-Periode, welche diesen sittlichen Ernst nicht kannte, das Böse, auch wo der geniale Freigeist von dem Bewußtsein desselben überrascht wurde, als Vorübergehendes und bloß Verfehltes in den Wind schlug. Wäre diese Weltansicht noch ganz die seinige gewesen, so hätte Faust trotz dem Verbrechen, das er auf sich ladet, gerettet werden müssen. So aber, da Goethe erst an der Schwelle des Uebergangs von der einen zur andern dieser Weltansichten stand, stellte er in seinem Helden einen Charakter dar, um den das Gute und das Böse sich streitet, ohne daß er weder dem einen, noch dem andern zufällt, der daher weder gerettet werden, noch auch in ewiger Verdammniß untergehen kann, dessen letztes Schicksal vielmehr problematisch bleibt. Das erste Fragment ist also „das Product einer skeptischen Gemüthslage, einer dichterischen Weltansicht, für welche es weder eine Seligkeit, noch eine Verdammniß giebt, die nur ein Naturleben des Geistes kennt, und

der das Reich der göttlichen Gnade ebenso wie das Reich der strafenden Gerechtigkeit in eine nebelumhüllte Ferne gerückt ist.“ In einem andern Sinne aber wurde später, als der Geist des Dichters zu höherer Kunstform sich erhob, zunächst der erste Theil überarbeitet und vermehrt, wobei freilich auch ältere Materialien mit aufgenommen wurden, und nachmals der zweite hinzugedichtet.

Nach des Verf. Ansicht hätte nun die Vollendung des Gedichts dem wahren Geiste nicht nur der Volkssage, sondern auch der reinen Idee des sittlichen Lebens nur dann entsprechen können, wenn die Tragödie zu einer vollkommenen und entschiedenen Darstellung des „bösen Genius“ abgeschlossen worden wäre. Um jedoch eine solche geben zu können, blieb Goethe dem tieferen Einblick in das Element des Gegensatzes, in die Natur des Bösen, Häßlichen und Dämonischen „im Ganzen“ zu fremd. „Ja er entfernte sich von dem Bewußtsein dieses Elements, von der objectiven philosophischen und dichterischen Beschäftigung mit ihm in demselben Verhältnisse, in welchem er mehr und mehr in der classischen Idealwelt heimisch ward. Der eigentliche Sinn der Sage von Faust lag deshalb dieser Periode ebenso fern, als jener früheren. So oft der Dichter, durch einen geheimnißvollen Zug seines Genius dahin geführt, zu dem Werke zurückkehrte, so konnte er dasselbe nie in der Weise umgestalten, wie es hätte von Grund aus umgestaltet werden müssen, um in entsprechend vollständigem Sinne die Darstellung des bösen Genius zu enthalten so, wie einige der edelsten Werke seiner reiferen Periode das Ideal und den Genius des Guten und Schönen verwirklichen.“

Dieser Ansicht muß ich entschieden entgegentreten. Es wird

hiedurch 1) der Volkssage ein Sinn untergeschoben, den sie nicht hat und nicht haben kann, und von Goethe die Darstellung einer Idee erwartet, die auch seiner Zeit noch ganz ferne lag; 2) eine Idee des Bösen aufgestellt, welche ebenso unrichtig als unpoetisch ist; 3) ein Widerspruch zwischen der ursprünglichen Absicht des Gedichts und dem Sinne seines Abschlusses behauptet, der weder dem jugendlichen noch dem gereiften Dichter zur Ehre gereicht und die Anerkennung des großen Fortschritts, den Goethes Genius von unklarem Naturwirken zur hellen Besonnenheit machte, durch die Behauptung wieder aufhebt, daß er auch in der Periode der Besonnenheit das wahre Wesen des Bösen nicht verstanden habe.

Zum Ersten. Das, was Hr. Weiße den bösen Genius nennt, ist eine ganz moderne Gestalt des Geistes, ein Begriff, den der Verf. aus Heine u. A. abstrahirt hat. Es gab zur Zeit, da die Volkssage von Faust sich bildete und abschloß, noch keinen Heine. Auch die Verwirrungen der Sturm- und Drang-Periode waren ganz etwas Anderes, als diese neueste Versetzung romantischer Elemente mit der perfiden Ironie eines Geistes, der die Himmelsunschuld des Engels ebenso bezaubernd als den Absud der Corruption darzustellen vermag, ohne daß ihm jene heilig und dieser verwerflich erscheint. Auch das Mittelalter kannte die verlockende After-Schönheit des Bösen, aber gewiß nicht das, was wir jetzt böse Genialität nennen. Der Faust der Volkssage ist ein Freigeist ganz gewöhnlicher Art und auch in seinem frevelhaften Abfalle von Gott immer noch weit naiver und unschuldiger, als der böse Genius, wie ihn der Verf. namentlich S. 20 und 21 schildert, und er verschwendet nicht eine Summe edler Geisteskräfte für das Böse. Er verübt mit derbem Humor allerhand lustige Zauber-

possen und sucht dabei Spaß, Genuß und Ruhm. Ebenso wenig gab es zur Zeit der Sturm- und Drang-Periode schon einen Heine, und der Verf. schildert ihre Verirrungen doch etwas zu grell. Es waren wilde Bursche, aber ganz ehrliche Häute, die von dem, was hier der böse Genius heißt, ebensowenig etwas in sich trugen, als etwas wußten.

Aber wäre Faust auch noch zehnmal böser, als er ist, so muß es vor unseren reineren Begriffen immer craß erscheinen, daß er den ewigen Höllenstrafen verfallen soll, weil diese Vorstellung überhaupt ein für allemal als irreligiös und unvernünftig erkannt ist. Daher —

Zum Zweiten. Den Fall auch gesetzt, die Sage enthielte jene geistigere Verkehrtheit einer genialen Natur, und Goethe hätte nach ihrem Vorgang diese darstellen wollen, so hätte Faust dennoch als rettbar und gerettet auch nach dem tiefsten Verderben erscheinen müssen. Zunächst hat der Verf. ganz Recht, wenn er der Ansicht der Aufklärung, als sei das Böse bloß eine Privation, bloß ein durch die Sinnlichkeit entstandener, anhängender Mangel, den positiven Begriff des Bösen entgegenhält, wonach es die Natur des Geistes verdreht und auch die edeln Kräfte in den Dienst der Hölle zieht. Doch bleibt die Frage, ob das Böse positiv oder negativ sei, eine Verirfrage; denn auch positiv im ebengenannten Sinne verstanden bleibt das Böse negativ, ein μὴ ὄν, es ist ein Widerspruch, der als solcher stets mitten im Entstehen so eben seiner Auflösung entgegeneilt; bringen wir die guten Kräfte unseres Wesens auch zum Bösen mit, so hat ja das Böse von selbst seinen Feind in sich aufgenommen, der es sprengt. Daß einzelne Individuen in ihrer Verkehrtheit verknöchern, verändert nichts,

sie fühlen in ihrer Unseligkeit hinreichend die nichtige Natur dessen, was sie als Wesen festhalten wollen; Faust aber repräsentirt die Gattung, und in dieser kann und darf das Böse nie anders, denn als ein bei all seiner Positivität oder Energie stets im Werden so eben Verschwindendes, stets Heilbares erscheinen. Was meint denn der Verf.? Wie hätte der Schluß der Tragödie lauten sollen? Sollte der böse Genius vom Teufel geholt werden? Das gerade nicht; der Verf. nimmt schon die Sage so aufgeklärt, daß er die Hölle, in die sie ihren Faust verstößt, nicht als einen räumlichen Schauplatz sinnlicher Martern vorgestellt wissen will; auch sie habe ihren Sitz im Innern des Geistes und ihre Qualen seien nicht leiblicher, sondern geistiger Art. Bei einer so aufgeklärten Ansicht hätte die Sage ihrem Helden jedenfalls den so geistigen Auftritt ersparen können, wo ihn der Teufel an Tischen und Wänden zerschlägt, daß das Hirn herumspritzt und da ein Stück vom Kiefer, dort vom Schädel hängen bleibt. Aber diese geistigen Qualen sollen doch ewig sein! Gestehen wir, auch das ist eine Ansicht, die wir dem finsteren Mittelalter nicht beneiden wollen; der Geist kann seinem Wesen nach nie stille stehen; zu fließen, sich zu bewegen ist seine Natur, — und er soll sich in ewige Unseligkeit verbeißen? Oder thue ich dem Verf. Unrecht? Es finden sich aber doch auch sonst Stellen, wo es scheint, als solle dem Dichter sein bekanntes freies Verhalten zum Dogma überhaupt, das er auch auf seinen Faust überträgt, zum Vorwurf gemacht werden. Faust sollte z. B., meint der Verf. ziemlich in Göschels Geist, da er die Giftschaale angesetzt hat, nicht bloß durch eine unbestimmte Rührung, sondern durch wirklichen Glauben vom Selbstmord abgehalten und der Kirche, dem Reich der

Gnade, wiedergegeben werden. Auch am Schlusse liest man das theologische Bedenken: „Von den einzelnen hellen, aus der sittlichen Erfahrung des Dichters oder aus seiner poetischen Genialität stammenden Blicken in die Natur des Guten und des Bösen zu dem eigentlichen Christen-Glauben an das Paradies und das Himmelreich, zu dem Besitze derjenigen Glaubens-Ansicht, die zu einer künstlerischen Darstellung vom Standpunkte dieses Glaubens aus erforderlich wäre, ist noch ein weiter Schritt." Goethe wußte aber wahrlich gewiß so gut als Herr Weiße den wahren Gehalt und die schöne Form der rührenden Kinder-Vorstellungen von Paradies und Himmelreich zu schäzen; das beweist er eben dadurch, daß er den Menschen auch nach dem tiefsten Falle als rettbar darstellt. Darum mußte er aber an die Form, in welche diese Rettung von der frommen Phantasie eingekleidet wird, keineswegs dogmatisch glauben; wer dies verlangt, der verlangt, er sollte die ganze hohe Geistesfreiheit, durch die seine Dichtungen den Charakter der edelsten Geistigkeit tragen, gegen die naive Finsterniß mittelalterlicher Gebundenheit vertauschen. Am Ende ist es doch bei Hrn. Weiße nichts Anderes, als derselbe theologisirende Standpunkt, den wir bereits abweisen mußten, woraus diese Reflexionen hervorgehen.

Zum Dritten. Hatte also der Dichter je eine richtige Einsicht in die Natur des Bösen, so mußte von Anfang an in seinem Plane liegen, Faust zu retten. Zwar allerdings bis zur völligen Klarheit scheint er darüber erst spät mit sich einig geworden zu sein; erst in der zweiten Ausgabe des Fragments 1807 kam der Prolog im Himmel hinzu, worin die Nothwendigkeit, daß der Held gerettet werde, deutlich ausgesprochen ist, und zu gleicher

Zeit wurde die Scene des eigentlichen Contracts-Abschlusses zwischen Faust und Mephistopheles eingefügt, worin die unverwüstlich fortstrebende Natur des Geistes als der innere Grund der Gewißheit eines solchen Endes hervorgestellt ist. Die frühere Unklarheit konnte aber darin niemals ihren Grund haben, daß Goethe auch nur entfernt an eine wirkliche Verdammung seines Helden dachte; nur problematisch konnte ihm Faust's Ende erscheinen ebenso wie es dem, der noch nicht zum philosophischen Begriffe durchgedrungen ist, problematisch scheinen kann, ob das Menschenleben ein seliges oder unseliges sei. Offenbar jedoch sich selbst widerspricht der Verf., wenn er durch eine wirklich treffliche Entwicklung den Fortschritt Goethes von der unklaren Naturpoesie zum Kunstideal darstellt und doch die zweite Bearbeitung der Tragödie in der Ausgabe 1807 für eine noch größere Abweichung vom wahren Sinne der Sage, als den ersten Theil, ausgiebt. Wenn Faust verloren sein muß, so verräth der Dichter, der dies problematisch läßt, immer noch ein richtigeres Bewußtsein, als der ihn gerettet erscheinen läßt. Der zweite Theil freilich sticht gegen den ersten poetisch so sehr ab, als nur irgend ein Werk eines anderen, schwächeren Dichters, was der Verfasser richtig hervorhebt; allein er meint, der ganze Standpunkt sei verändert, und das bestreite ich; Goethe hat vielmehr der Idee nach ganz die ursprüngliche Intention festgehalten, aber die dichterische Kraft reichte zur Durchführung nicht mehr aus. Diesen poetischen Mangel übersieht der Verfasser nicht; er hätte ihn immerhin strenger beurtheilen dürfen, als er thut. Er erklärt die Allegorie, wie sie hier vorherrscht, für ein Product nicht des Verstandes, sondern der Phantasie. Ich kenne eine Allegorie solcher Art nicht, ausgenommen etwa die

komische, wovon ich bei Rosenkranz sprach; wodurch soll sich die Allegorie vom ächten Phantasiebilde unterscheiden, wenn nicht dadurch, daß bei ihr der Impuls zum Suchen des Bildes vom Verstande ausgeht *)?

So viel über den ersten Abschnitt: Von der Dichtung überhaupt, von dem Verhältnisse beider Theile zu einander und zur Sage. Der zweite handelt von der Composition und Scenenfolge des ersten Theils und sucht von den Anlagerungen späterer Kunstpoesie den ursprünglichen Kern von Naturpoesie zu unterscheiden; wo wir uns freilich nicht tief in's Einzelne einlassen, sondern den Verf. nur mit wenigen Bemerkungen begleiten können.

Unbestritten lassen wir ihm seine Reflexionen über die Zueignung und das Vorspiel im Theater, die sogleich für seine unbefangene, klare Betrachtung das beste Vorurtheil erwecken. Den Prolog im Himmel nun erklärt der Verf. deswegen für später und nicht im Geiste des ersten Fragments gedichtet, weil er ein metaphysisches Problem unverhüllt an der Stirne trage, und seine Personen nicht wirklich poetische Charaktere, sondern „Masken" seien, die ihre abstracte, allegorische Natur nicht verläugnen, weil er offenbar aus einer Stimmung hervorgegangen sei, wo dem Dichter sein eigenes Werk bereits zum Objecte geworden, über

*) Wende mir Niemand Dante ein! Der größte Theil seiner Bilder ist nicht allegorisch, sondern mythisch. Aber auch wo er allegorisch ist, verbessert er im Fortgang den allegorischen Anfang dadurch, daß er das Bild anschaulicher macht, als es der allegorischen Bedeutung wegen nöthig wäre, so daß diese Gestalten, die nicht sind, sondern nur bedeuten, den Schein der Lebendigkeit erhalten, der aber ebendarum ein wunderbar geheimnißvoller ist. Dies ist nur möglich bei einem Manne des Mittelalters, der am Ende auch an die allegorischen Erdichtungen der eigenen Reflexion glaubt, so daß sie ungewiß zwischen dem Mythischen und Allegorischen schwanken.

das er, wie über ein Naturproduct, nachsann, für das er, wie für eine Sage alter Zeit, eine Deutung suchte. Es ist auch wirklich ein späterer Zusatz, aber betrachtet man die poetische Frische, wodurch die, nicht allegorischen, sondern mythischen Personen dieses Prologs wahrhaft in Fleisch und Blut gewandelt sind, die jugendlich körnige Sprache, so überzeugt man sich, daß dieser Prolog, wenn auch erst später gedichtet, doch nicht einer schon ganz veränderten Anschauung und Stimmung angehöre. Zugleich muß ich aber hier auf einen schon mehrfach berührten Punkt zurückkommen, und denselben als Beweis aufführen, daß dieser Prolog, wenn auch später gedichtet, einen Punkt enthält, welcher Unklarheit in das Ganze bringt. Es sind die Worte des Herrn: so lang er auf der Erde lebt, so lange sei dir's nicht verboten; es irrt der Mensch, so lang er strebt. Dies ist eine schiefe, in der Grundidee verfehlte Stelle. Soll die Wette zwischen dem Herrn und Mephistopheles eine reine sein, so müssen ihre beiderseitigen Einwirkungen auf Faust gleichzeitig sein und dürfen nicht in die geschiedenen Zeiten und Räume des Diesseits und Jenseits auseinanderfallen. Soll Faust jenseits in die Klarheit geführt werden, so muß er doch, was ich schon öfters hervorhob, auch dort noch streben; Streben setzt Schranke voraus, Schranke ist Irrthum und Sünde, und diese sind Wirkungen des Mephistopheles; der Kampf wäre also mit dem Erdenleben nicht aus, und wer gewinnt, der gewinnt entweder in der Gegenwart sichtbarer Wirklichkeit oder niemals. Diese schiefe Stelle corrigirt sich aber im Verlaufe der Dichtung durch die Worte Faust's: das Drüben kann mich wenig kümmern u. s. w., welche der Verf., wie Göschel, fälschlich als den Ausdruck einer tadelns-

werth skeptischen Weltansicht betrachtet, da sie vielmehr der Ausdruck einer sehr klaren und vernünftigen sind; ebenso durch die Worte: wie ich beharre, bin ich Knecht, ob Dein, was frag' ich, oder wessen, — die weit rationeller sind, als die Vorstellungsform im Prolog. Freilich folgt aus diesen letzteren Stellen sogleich, was wir schon öfters geltend machten, daß die Tragödie, sie mochte fortgeführt werden, so weit sie wollte, immer Fragment bleiben mußte; denn in dem continuirlichen Flusse der Geschichte beweisen zwar stets wiederholte Lichtblicke die himmlische Natur des Geistes, aber niemals so, daß seine irdische ganz und absolut verschlungen wird. Nachdem das Gedicht sein gothisches Fundament durch solche rationelle Gedanken in ganz modernem Style überbaut hat, kann es nicht mehr in eine gothische Spitze endigen, und Goethe wußte das recht wohl, als er an Schiller schrieb, das Gedicht werde immer ein Fragment bleiben. Dies vergaß aber das geschwätzige Alter des Dichters, und er gab dem unter der Hand ganz modern gewordenen Gebäude einen Schluß in der Bauart des Spitzbogens, der an jene schiefe und hinkende Stelle des Prologs sich wieder anschließt. Dies könnte freilich Herr Weiße für sich benützen, da der Prolog und die Schlußscene des zweiten Theils auf diese Weise Einer Conception anheimzufallen scheinen; allein dagegen spricht wieder der totale Gegensatz der poetischen Kraft im Prolog und der Altersschwäche im Schlusse. Vielmehr offenbar: der Prolog ist zwar später, als die ältesten Scenen, enthält aber trotzdem eine Stelle, welche noch von jugendlich unklarer und grobsinnlicher Auffassung zeugt; die Hauptscenen des Gedichts stehen trotz ihrem größtentheils früheren Ursprung über dieser Unklarheit, der Greis sinkt in dieselbe zurück.

Unmöglich können wir nun unserem Kritiker in seinen Versuchen, die einzelnen Scenen der dramatischen Handlung nach der verschiedenen Zeit ihrer Entstehung, der Verschiedenheit ihres dichterischen Charakters zu zerlegen, Lücken und Verzahnungen nachzuweisen, Schritt für Schritt folgen. Wir berühren nur die Hauptpunkte.

Wenn der Verf. zunächst von den Expositions-Scenen behauptet, daß Faust's erster Monolog, seine Unterredung mit dem Erdgeist und mit Wagner zum ursprünglichen Kerne gehören, obwohl sie im ersten Fragmente noch nicht gedruckt wurd n, der weitere Monolog Faust's aber, der Selbstmordversuch u. s. w. eine später angelagerte Schichte darstellen, die einer veränderten Stimmung und Dichtungssphäre angehöre, so lasse ich die Richtigkeit des angegebenen Grundes, daß Faust hier als Mann, dort als Jüngling spreche, dahingestellt, bemerke sein Verdienst, zuerst deutlich darauf aufmerksam gemacht zu haben, daß nach mehreren halbverwischten Spuren den Mephistopheles vom Erdgeist ausgehen zu lassen die ursprüngliche Absicht des Dichters war, erkläre mich aber entschieden gegen seine Behauptung, daß der Selbstmordversuch nicht gehörig motivirt, die schwungvolle Rede, die ihn begleitet, unnatürlich und daher diese ganze Partie nur symbolisch (allegorisch) zu deuten sei. Es ist nicht wahr, daß „keinem Sterblichen ein solches Vorhaben ferner liegt, als einem so im rüstigsten geistigen Streben, im feurigsten Drange nach Lebensgenuß Begriffenen.“ Im Gegentheil, Niemand liegt ein solcher Entschluß näher, als dem Jünglinge, der an solchen metaphysischen Leiden Werther's krankt und in dessen Adern das Feuer ungeduldiger Jugend rollt, und ich könnte den Verf. an das

Grab mehr als Eines Jünglings führen, den dieser Zustand, ohne alle äußere Triebfeder, gegen sein eigenes Leben bewaffnete. Faust will aber nicht bloß sterben, er will auf neuer Bahn den Aether durchdringen, er will die Wahrheit durch einen salto mortale erstürmen, der Selbstmordversuch hat ganz dieselbe Absicht, wie die Magie, die Spannung der Subjectivität gegen das Object aufzuheben, nur mit dem Unterschiede, daß die Magie das Object nöthigen will, aus seiner Fremdheit herauszutreten, der Selbstmord das andere Glied, das subjective, in sein Gegenglied aufzulösen eilt. Mag nun immerhin in der Wirklichkeit bei einem solchen Schritte die Todesangst zu stark sein, als daß, wenn sie auch vom Willen überwunden wird, eine so ekstatische Stimmung, wie bei Faust, im Momente der That möglich wäre: dem Dichter ist es erlaubt, das Erhabene in derselben hervorzukehren und jede Art von Ausdruck der Depression zu tilgen; kann der Selbstmörder trotz dieser seine That vollenden, so kann der Dichter um so gewisser sie ihm ersparen. Mochte aber Hr. Weiße die Stelle auch mit triftigerem Grunde für unnatürlich erklären und dem Dichter wirklich einen Fehler aufweisen, wie konnte er, der sich so entschieden gegen speculative Deutungswuth erklärt, auf den ganz fatalen Ausweg gerathen, diesen Selbstmordversuch allegorisch zu deuten? Der Abfall zum Bösen, die Empörung gegen Gott, sagt er, ist ein sittlicher Selbstmord, eine geistige Selbstzerstörung, die leibliche Selbstvernichtung bot sich fast ungesucht für die geistige dar. In dem Gifte, heißt es weiter, dem Auszug aller tödtlich feinen Kräfte, sei die geistig sublimirte Natur des Bösen versinnbildlicht; der geistige Tod, nicht der irdische, sei jene dunkle Höhle, in der sich Phantasie zu einer Qual verdammt,

jener Durchgang, um dessen engen Mund die Hölle flammt. Das ist um kein Haar besser, als wenn Leutbecher das Geschmeidekästchen auf die ersten jugendlichen Dichtungen Goethes deutet, um kein Haar besser, als die barockste Interpretation des verzwicktesten Talmudisten. Wie Göschel, so wagt es auch der Verf., sich darauf zu berufen, daß der Dichter, vom genialen Instincte getrieben, mehr sage, als er selbst wisse. Dies bezweifelt Niemand, aber das dem Dichter unbewußte Mehr kann niemals eine Idee sein, die zu dem wirklich Dargestellten nur im Verhältniß einer Aehnlichkeit, einer Vergleichbarkeit steht; vielmehr, wo der Dichter Ideen auf die letztere Weise einkleidet, da weiß er eben ganz klar und nüchtern die Idee, klarer, als der Leser und Interpret. Der Faust, der lebendig vor uns steht, kann nichts vornehmen, was er nicht als wirkliche Person ebenso, wie es dem Auge sich darbeut, selbst will, sondern wo der Leser oder Zuschauer sogleich weiß: er thut nur so, es ist nicht so ernstlich gemeint, es ist bloß ein Sinnbild. Der Verf. giebt S. 92 selbst zu, daß nach des Dichters Intention Faust den wirklichen Entschluß des Selbstmords gefaßt habe; nun ja, so darf er ihm auch keinen Sinn unterlegen, der die ganze Scene aus dem Zusammenhang poetisch wirklicher Handlungen in die luftige Höhe der Allegorie hinaufzaust. Wenn ich sage: der und der ließ sich einen Ofen setzen, so darf der Interpret nicht herkommen und sagen: es ist hier nicht von einem eigentlichen, ordentlichen Ofen die Rede, es ist nur eine feine Anspielung, welche besagen will, jene Person habe gefühlt, daß es ihr an wahrer Wärme des Gemüthes fehle. Fühlte denn der Verf. die ganze ungeheure Abgeschmacktheit eines solchen Verfahrens nicht! Er ist auch sonst

in's allegorische Interpretiren hineingerathen. Faust's Magie erklärt er für die „begeisterte, vom schöpferischen Genius der Kunst, der Schönheit beseelte Welt- und Natur-Anschauung.“ S. dagegen meine Bemerkung zu Falk und Leutbecher. Der verjüngende Trank der Hexe, der Spiegel, worin Faust Helena sieht, sind ihm eine allegorische Wiederholung der zur Begierde aufreizenden lüsternen Reden in Auerbach's Keller, ein Sinnbild „der leidenschaftlichen Stimmung, zu der den Dichter der Wust der Leerheit und Abgeschmacktheit der äußern Umgebung und des Lebens und Treibens, namentlich auch unter den Poeten und ästhetischen Theoretikern jener Zeit im Gefühle seiner Kraft aufreizte.“ Vergl. Leutbecher oben, dazu Goethe bei Falk: „Dreißig Jahre haben sie sich nun fast mit den Besenstielen des Blocksbergs und den Katzengesprächen in der Hexenküche herumgeplagt und es hat mit dem Allegorisiren und Interpretiren dieses dramatisch humoristischen Unsinns nie so recht fortgewollt. Wahrlich man sollte sich in seiner Jugend öfters den Spaß machen und ihnen solche Brocken wie den Brocken hinwerfen.“

Zu dem Weiteren bemerke ich, daß ich die erste Hälfte der Scene des Spatziergangs vor dem Thore nicht für eine an sich zwar schöne, aber mit der ganzen Handlung durch keinen tieferliegenden Bezug verbundene Scene halten kann, wie der Verf. Ganz richtig sagt Falk, der Dichter zeige uns hier das Geheimniß wie die Masse es eigentlich anfange, um die höheren Forderungen, mit denen Faust sich herumquält, los zu werden. Welchen großen Contrast gewinnt hier Goethe durch die Gegenüberstellung des Faust und des Volkes! Mitten unter den glücklich Blinden wandelt der Unselige, dem ein Gott die Binde vom Auge genommen

hat, daß er hinter den bunten Vorhang schaut, mitten unter den Fröhlichen der Prometheus, dem ein Geyer am Herzen nagt, und dessen Ausruf: hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein, den schmerzvollsten Blick in die ganze Tiefe seiner geistigen Einsamkeit eröffnet. Auch begreife ich nicht, wie der Verf. die herrliche Schilderung von Faust's Seelenzustand nach der Scene beim Gesang unter der Linde für vag und matt erklären kann, und das Erscheinen des Pudels scheint mir doch etwas besser motivirt, als ihm, da Faust's heftiger Wunsch, fliegen zu können, dem Verführer einen Anknüpfungspunkt darbietet.

Dagegen stimme ich vollkommen überein, wenn er das erste Gespräch Faust's mit Mephistopheles als einen späteren, mehr vom Standpunkte der Reflexion als in poetischer Stimmung gedichteten Bestandtheil, wenn er namentlich die Rede, worin Mephistopheles sich selbst zu definiren bemüht ist, für eine spätere philosophische Ausdeutung der schon früher erfundenen Gestalt erklärt und dem Dichter vorwirft, daß die ethische Natur des Bösen, wie sie in Mephistopheles verkörpert ist, hier unpoetisch in physische und metaphysische Weite verflüchtigt werde. Ich setze hinzu, daß an Goethe, der doch sonst so gut wußte, daß ihm das Theoretisiren übel anstehe, dieser metaphysische Versuch durch mehrere Schiefheiten sich gerächt hat, wie die, daß Mephistopheles sein negatives Wesen als einen Wunsch ausdrückt, daß Alles zu Grunde gehe; er muß vielmehr wünschen, daß die Körper blühen und gedeihen; ferner die, daß Mephistopheles mit einer Emphase, die offenbar ohne Sinn ist, sich als Theil des Theils definirt, da, wenn das Böse einmal in ihm personificirt wurde, er auch das g a n z e Böse ist. In dieser ganzen Scene hat das Gespräch

auch keinen Fortgang und ist das Spätere mit dem Aelteren nicht in rechten Fluß gekommen.

Am weitesten aber sehe ich mich vom Verf. entfernt, wenn er die Scene des Vertrags-Abschlusses zwischen Faust und Mephistopheles für kein organisches Motiv der ganzen Handlung erklärt. Wo sind denn die Gründe? Ich habe sie nirgends finden können. Im ersten Fragment kam die Scene des Abschlusses selbst noch nicht, war aber im ganzen weiteren Gespräche als vorhergegangen vorausgesetzt, und wenn noch nicht ausgearbeitet, gewiß angelegt. Herr Weiße sagt, Faust's Fluch auf die Freuden der Erde und Vertrag mit Mephistopheles sei nur ein halb unwillkürlicher Erguß seiner Stimmung, eine in der Leidenschaft ausgestoßene Betheuerung. Immerhin leidenschaftlich, aber darum nicht unklar. Faust weiß, was er will, er weiß, was er gewinnt und nicht gewinnt, und dieses Wagniß des Selbstbewußtseins ohne alle positiven Zwecke ist gerade das Erhabene, dieser Mannestrotz der auf sich stehenden abstracten Freiheit. Warum soll es denn mit dem Bunde nicht Ernst sein? Weil nachher der Vertrag gar nicht als juristisch bindend behandelt wird, sondern Mephistopheles den Faust fortwährend erst für sich zu gewinnen sucht? Dies ist auch in der Volkssage so und ganz natürlich: der Buchstabe des Vertrags corrigirt sich im Verlaufe, die mythische Natur desselben kommt zum Vorschein und Faust bleibt rettbar bis zu seinem letzten Augenblicke, weil der Geist nicht zu binden ist, und man ihm noch weniger, als dem Behemoth, einen Ring durch die Nase ziehen kann. Es handelt sich hier um nichts Geringeres, als um den Lebenspunkt der Tragödie, und es sei mir erlaubt, hier am Schlusse gegenwärtiger Musterung das Wesentliche noch einmal hervorzuheben.

Faust mit Mephistopheles zusammengenommen ist der Mensch. Sein ideelles Selbst will über alle Schranken hinaus, sein reelles (Sinnlichkeit und Verstand, in Mephistopheles culminirend zum absoluten Egoismus) mahnt ihn an die Schranke. Der Kampf dieser beiden Elemente stellt sich schon in seinem Streben nach Erkenntniß der Wahrheit so dar, daß der ideale Trieb ohne Vermittlung des verständigen Elements das Absolute erkennen will. Faust ist aber auch der praktische, der genießende und handelnde Mensch, er wirft sich in's Leben, er will an Allem, was die Menschheit peinigt und beseligt, Theil nehmen, nie aber sich auf ein Faulbett legen und im Genusse stagniren: das ist wieder das ideale Streben, die Freiheit; Stillestehen in Sinnengenuß und bloß verständiger Weltansicht wäre Verlust dieser Freiheit unter die Schranke. Soweit wäre die Schranke das Verwerfliche. Aber so wie in Faust's theoretischem Streben die Verachtung der Schranke (der Methode und des verständigen Moments überhaupt) bereits das Unrechte war, ebensowenig ist die Freiheit eine wahre und positive ohne die Schranke. Das Streben, sich zur Menschheit zu erweitern ohne Stillstand, durch's Leben zu rasen ohne Aufenthalt stürzt den Faust in Verbrechen, und dagegen erscheint jetzt die bescheidene Beschränkung als das Gute: der Mensch soll allerdings sich einlassen, soll sich eine Hütte bauen und die Sorge für Haus, Hof, Kind auf sich nehmen, aber so, daß er jeden Augenblick auch ohne sie auszuhalten die Kraft behält. Dies ist ein Hauptpunkt in unserer Tragödie, (ohne den namentlich der zweite Theil gar nicht verstanden werden kann): daß die Glieder des in Faust sich bekämpfenden Gegensatzes ihre Stelle wechseln. Das Einemal erscheint Faust's Ueberschweng-

lichkeit als das Gute und die Beschränkung als das Geistlose und Unrechte, dann umgekehrt die Beschränkung (der realistische Verstand, die Kräfte der Sinnlichkeit) als das Heilsame. Was folgt aus dieser Umkehrung, worin bald Faust gegen Mephistopheles Recht hat, bald dieser jenem die Wahrheit sagt? daß das Wahre nur ist ein Drittes: Streben in's Unendliche und zugleich Beschränkung; Eingehen in die Vermittlung und die Wirklichkeit, denkend, genießend, leidend, handelnd, aber dabei in jedem Momente die unendliche Freiheit sich vorbehalten: Einheit des Idealismus (Faust) und Realismus (Mephistopheles).

Diese Idee nun, daß im Menschen die absolute Freiheit und die Schranke sich bekämpfen, mit ungewissem Ausgange zunächst, aber, weil die Freiheit unverwüstlich ist, mit der Aussicht auf endliche Versöhnung; mit Einem Worte: die Idee der Negativität des Geistes, der sich der Beschränkung durch sein Anderes, durch das Einzelne, Sinnliche, der ersten Negation (Mephistopheles) nicht entziehen kann und darf, aber diese Beschränkung durch seine unendliche Natur wieder aufhebt, und so die erste Negation durch die zweite zur Bejahung zurückführt (Faust und auf seiner Seite der Herr): diese Idee ist im Vertrage mit Mephistopheles und was aus demselben folgt, ausgesprochen. Die Copula jener zwei Geister, die der Mensch ist, heißt in der mythischen Sprache des Dichters: Vertrag des Faust mit Mephistopheles. Fällt dieser Hauptbestandtheil als unorganisch aus dem Drama heraus, so ist diesem die Seele herausgeschnitten, und unbegreiflich ist mir, wie der Verf. die so schlagenden Stellen, wie: werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, und andere in diesem Gespräche

so ganz übersehen, unbegreiflich, wie er die stetige Rückbeziehung des Folgenden auf diesen Mittelpunkt so außer Augen lassen konnte, daß er geradezu sagt, es finde sich in allen übrigen Scenen des ersten Fragments keine Rücksichtnahme weder auf die Worte, noch auf den Sinn dieser Bundes-Verschreibung, da doch schon in diesem die gemüthliche Wendung, die Faust's Liebe zu Gretchen gegen das Interesse des Mephistopheles nimmt, seine Sammlung zu ideeller Betrachtung in Wald und Höhle unverkennbar solche Momente sind, wo Faust hält, was er bei jener Bundes-Verschreibung erklärt hat, daß er nämlich seine geistige Freiheit sich stets vorbehalten wolle. Diese Punkte fließen mit strenger Consequenz aus dem Sinne des Vertrags, und — gerade diese hält der Verf. (S. 116, 117) für einen Widerspruch mit dem Vertrage. Faust's Zurückziehung zu höherer Contemplation, dann seine Rückkehr zu Gretchen sollen es sein, die ihn „früher, als es in der Dichtung wirklich geschieht, den Worten des Vertrags gemäß, der Macht des Mephistopheles überliefern", da doch umgekehrt gerade den Worten des Vertrags gemäß er dadurch bewährt, daß die Tage, wo wir was Gut's in Ruhe schmaußen mögen, nicht gekommen sind. Die Treue gegen Gretchen ist allerdings doppeldeutig; sofern sie Faust an engbürgerliche Verhältnisse knüpfen und dadurch seinen Geist von seinen höheren Aufgaben abziehen müßte, ist vielmehr die Untreue ein Act der Emancipation von Mephistopheles; sofern sie aber ein aus tieferer Anschließung des Gemüths entstandenes längeres Verweilen in diesem Verhältnisse ist, dient sie zum Beweise, daß Faust, der Geist überhaupt, gar kein Verhältniß, selbst wenn er will, bloß sinnlich nehmen kann, sondern als geborner Idealist es unwill-

kürlich vergeistigt. Der Auftritt in Wald und Höhle aber ist einfach und unzweideutig ein Befreiungs-Act von Mephistopheles. Im zweiten Theile nun hat allerdings der Dichter in der Verlegenheit um einen Schluß sich selbst falsch commentirt, wenn Faust in dem Momente todt niedersinkt, wo er einen edlen sittlichen Zustand für immer festzuhalten wünscht. Nur wenn er einen beschränkt geistlosen Zustand, einen Sinnengenuß bleibend zu machen wünscht, kann er nach dem Sinne des Vertrags dem Mephistopheles verfallen. Ich komme auf diesen mehrfach berührten Punkt hier zurück, um noch folgende Bemerkung anzuknüpfen. Es ließe sich allerdings ein Standpunkt finden, jene Wendung, wonach Faust im Momente der Befriedigung durch eine edle Thätigkeit dem Mephistopheles verfällt, zu rechtfertigen. In einem gewissen Sinne nämlich, könnte man sagen, muß ja Mephistopheles sowohl als der Herr die Wette gewinnen. Auch die edelste Beschränkung ist eine Beschränkung; Mephistopheles repräsentirt die Schranke überhaupt, also verfällt ihm Faust, wenn er sich beschränkt. Aber diese Beschränkung ist eine freie, worin das höhere Selbst nicht untergeht, sondern sich erhält; der Geist greift, indem er sich selbst diese Beschränkung giebt, zugleich über sie hinüber: daher gewinnt der Herr die Wette. In der Sprache des Begriffs drücken wir dieß so aus: scheinbar gewinnt Mephistopheles, wahrhaft der Herr; die sinnliche Sprache der Poesie übersetzt dieß in zwei Acte, die in der Zeit auf einander folgen, und stellt das dem Werthe nach untergeordnete Recht des Mephistopheles als ein der Zeit nach erstes Gewinnen, und das dem Werthe nach volle und ganze Recht auf der göttlichen Seite als einen ebenfalls in der Zeit nachfolgenden zweiten Act dar,

wodurch das einseitig halbe Recht des Mephistopheles **aufgehoben** wird (im Sinne von tollere, dem tieferen Begriffe nach auch in dem von conservare). Wenn nur dieser zweite Act nicht in ein mystisches Jenseits hinausgerückt wäre! Wenn nur die gerettete Freiheit sich rein menschlich zugleich und eben dadurch göttlich darstellte! Dann würde einleuchten, daß dieses Nacheinander eigentlich ein Zugleich, daß das Gewinnen des Mephistopheles nicht ein der Zeit nach früheres, sondern dem Begriffe nach untergeordnetes ist. Hier kommen wir aber wieder auf den Punkt zurück, wo es einleuchtet, daß diese Idee sich eigentlich der poetischen Darstellung entzieht, denn sie kann nicht als ein Act in der Zeit erscheinen, ohne zu sehr vergröbert zu werden, daß also die Tragödie immer Fragment bleiben mußte. Kant würde sagen: Faust siegt als Noumen, verliert als Phänomen; diese zwei Seiten dürfen aber nicht als ein Nacheinander in der Zeit auseinandergezogen werden *).

Faust's letzte Stufe ist: **die zu Verstand gekommene Vernunft, der zu Vernunft gekommene Verstand**, be-

*) Fortsetzen mag man den Faust, so weit man will; man kann ihn durch jedes bedeutende menschliche Verhältniß sich, wie Goethe sagt, hindurchwürgen lassen. Doch hat auch dieß seine eigenen Schwierigkeiten. Faust repräsentirt die kämpfende Menschheit nicht sowohl in ihrem Handeln nach außen, als vielmehr in ihrem inneren Zerwürfnisse; unter den verschiedenen Situationen, durch die er noch geführt werden könnte, fallen also rein praktische, wie die des Feldherrn und Herrschers, schon weg — für diese giebt es andere Helden genug ohne den Faust; die ideelleren aber sind klein an der Zahl. G. Pfizer hat die geistreichste Fortsetzung geliefert, da er Faust als **Künstler** in neue Versuchungen gerathen läßt. Frühere Bemerk. Vergl. das Vorwort.

schränkte Freiheit und freie Beschränkung, versinnlichter Geist und vergeistigte Sinnlichkeit: steht Faust auf dieser Stufe, so ist er selig, er braucht keine Maria, keinen Pater Seraphicus und andere Geheimehofräthe vom himmlischen Hofstaat.

Der Raum verbietet mir, die einzelnen trefflichen Bemerkungen des Verf. über die weitere Scenenreihe auszuheben; besonders lesenswerth ist, was er über Gretchens Charakter, über die Bedeutung des weiblichen Ideals in der Poesie überhaupt und besonders der Goethischen und den Fortschritt, den die letztere auch in dieser Beziehung vom Naiven zum Kunstideal machte, vorbringt. Mit Recht bezeichnet er jene edlen weiblichen Gestalten in Goethes Poesie als die Probe, worin der Dichter den höchsten sittlichen Adel bewährt. An diesen himmlischen Gestalten, einem Gretchen, einer Iphigenie, Leonore von Este muß alles Schmähen auf Goethes sittlichen Charakter als Verworfenheit niedersinken. Dagegen weiß ich nicht, was den Verf. veranlaßte, die Aeußerungen des Mephistopheles über Metaphysik gegen den Schüler mit chronologischem Zwang auf Kant zu deuten. Wenn Mephistopheles sagt:

> Da seht, daß ihr tiefsinnig faßt,
> Was in des Menschen Hirn nicht paßt:
> Für was drein geht und nicht drein geht,
> Ein prächtig Wort zu Diensten steht —

so scheint dieß Hr. Weiße auf die Kantische Unterscheidung des unerkennbaren Dings an sich und seiner erkennbaren Erscheinung zu beziehen. Mephistopheles will aber vielmehr sagen: für Alles, was ihr versteht oder nicht, wird euch die Metaphysik ein präch-

tiges Wort zu Diensten stellen, und er meint demnach offenbar eine Metaphysik, die sich das Erkennen nicht zu schwer, sondern zu leicht machte, er meint den Formalismus und Dogmatismus der Wolfischen Philosophie, und dieß ist auch chronologisch ganz passend, da Goethes Jugend noch in die Zeiten des Wolfianismus fiel. — Ich würde solche Kleinigkeiten nicht berühren, aber sie sind mir in diesem Buche, das mich anfangs zur Erwartung eines ganz unbefangenen Verfahrens stimmte, besonders verdrießlich. — Das Episodische der Walpurgisnacht rechtfertigt der Verf. so gut es gehen will; was die letzten Scenen des ersten Theils betrifft, so findet er die Spuren einer späteren Entstehung insbesondere in dem prosaischen Style der zwei ersten und dem metrischen der Kerkerscene; er sieht hier den Ton jener Periode, welche Egmont, Iphigenien, Tasso ihre gegenwärtige Gestalt gab.

Was nun den zweiten Theil betrifft, so kann man mit dem Verf. vollständig darin übereinstimmen, daß man denselben lieber als ein Gedicht für sich, denn als eine Fortsetzung des ersten betrachten soll. Nur möchte ich diese Ansicht anders begründen, als der Verf., da er das Schlußresultat nicht für die Lösung des im ersten Theile ursprünglich gestellten Problems, sondern für die Antwort auf eine ganz neue Stellung des Problems gehalten wissen will. Die Grund-Idee ist offenbar im zweiten Theile ganz dieselbe geblieben, wie im ersten. Faust hält sein Wort, daß sein Geist sich niemals auf's Faulbett legen werde, und ist gerettet. Aber alles poetische Fleisch fehlt.

Im dritten Abschnitt versucht der Verf. eine Deutung der Allegorieen dieses zweiten Theils, und hier nehmen wir Abschied von ihm. Nur um die obige Bemerkung weiter zu stützen, daß

er öfters in die allegorisirende Interpretation geräth, führe ich Fälle an, wo er auch hier ohne Noth in dieser Manier zu Werke geht. Z. B. deutet er den Umstand, daß Faust's Rückkehr vom kaiserlichen Hofe in sein Haus und Studirzimmer durch nichts motivirt ist, so: „diese Unterlassung weist uns darauf hin, daß wir den Grund dieser Rückkehr überhaupt nicht in dem äußeren, sondern in dem inneren Zusammenhange der Handlung zu suchen haben.“ In der Versäumniß des Lynceus, der, vom Glanze Helena's geblendet, sie zu melden unterläßt, in dem Geständnisse Faust's, sie nicht würdig bewillkommnet zu haben, soll das Bewußtsein der sinkenden poetischen Kraft des Dichters, der sich der Aufgabe nicht gewachsen fühlte, enthalten sein. Dann (S. 201): „Den Schuldigen sollte der Richterspruch des Todes treffen; — d. h. es hätte der Schwäche dieser vom Strahl der antiken Schönheit überwältigten Romantik gebührt, jener gegenüber gänzlich unterdrückt zu werden.“ Ich will zum Andenken dem Hrn. Verf. ein Pröbchen Deutung nach derselben Logik zum Besten geben. Man hat sich nun schon lange verkreuzigt, zu errathen, wer denn der Homunculus sei. Wer der ist? Das mechanisch ohne Potenz gemachte Menschlein? Das ist der zweite Theil Faust von Goethe.

II. Zwei Erscheinungen neuerer Poesie.

Maler Nolten.

Novelle in zwei Theilen von Eduard Mörike.

Stuttgart in Schweizerbarts Verlagshandlung 1832.

(Hallische Jahrb. für deutsche Wissenschaft u. Kunst, Jahrg. 1839. Nr. 144 ff.)

So wenig ich die Mängel dieser Leistung übersehen will, so finde ich doch in ihr einen so reichen Schatz von Poesie, daß ich es für Pflicht halte, sie durch eine genauere Betrachtung dem Publikum ganz nahe vor das Auge zu legen. Das Werk selbst trägt gewiß nicht die Schuld davon, daß es sieben Jahre seit seiner Erscheinung im Dunkel geblieben ist, und es ist gewiß nicht zu spät, es aus demselben jetzt hervorzuziehen, denn es enthält genug des Bleibenden und Dauernden in sich.

Es ist nicht zufällig, daß aus der schwäbischen Gruppe in der romantischen Schule kein Dichter in die objectiveren Gattungen der Poesie sich erhoben hat. Uhland und Schwab, welche sich aus dem Umfange der Romantik die gediegene Einfachheit der Empfindung, der Sitte und des Charakters, wie solche das Mittelalter mit seiner ehrenfesten Gesittung darbietet, zum Gegenstande gewählt haben, konnten zum Roman und zur Novelle sich

nicht berufen fühlen, welche als wesentlich moderne Gattungen der Poesie nothwendig auch das Vielverschlungene, Getheilte, Complicirte moderner Zustände, die Dialektik eines reicheren, vielseitigeren Pathos, eines mannigfaltig gebrochenen geistigen Lichtes in sich aufzunehmen haben. Uhland versuchte sich im Drama, aber, so würdig und edel er seine Charaktere hinstellt, so vermißt man doch in diesen körnigen Holzschnitten diejenige dramatische Beredtsamkeit, welche nur da gedeihen kann, wo die Skepsis und Sophistik der Leidenschaft dem einfachen Weiß des Lichtstrahles sein prismatisches Farbenspiel giebt und die einfachen Gegensätze von Schwarz und Weiß durch Uebergänge und gegenseitige Bewegung vermittelt. Kerner hat sich in seinen Reiseschatten in das epische Gebiet begeben, aber dieser Dichter, der auf schwäbischer Seite die phantastische Mystik der norddeutschen Meister und Jünger der Schule repräsentirt, konnte es eben so wenig als diese zu einem umfassenden Kunstwerk bringen, ja noch weniger, da er unausgesetzt den Blick von der Wirklichkeit weg auf das Jenseits gerichtet hält, wohin es wie Töne des Alphorns den müden Wanderer lockt.

Die Romantik konnte sich aus ihrer mystischen Innerlichkeit nicht entschließen. Sie hatte kaum eine Gestalt geschaffen, so schlang sie dieselbe verflüchtigt in die Musik unendlicher Empfindungen zurück. Tieck's spätere Novellenpoesie ist schon ein Fortschritt aus der Romantik, während freilich die Productivität nicht mehr in der Frische der romantischen Jugendproducte erscheint. Eben denselben Fortschritt nun bemerken wir bei Mörike; schon in den lyrischen Producten liegt er zu Tage, in höherem und umfassenderem Grade aber tritt derselbe im Maler Nolten hervor:

seine Poesie erschließt sich zu einem objectiven Weltbilde. Man darf nur eine Strecke weit in diesen Roman hineinlesen, um sich zu überzeugen, wie vollkommen Mörike dasjenige besitzt, was von Nöthen ist, um ein objectives und umfassendes poetisches Lebensbild aufzustellen. Mörike ist, man sieht es deutlich, sinnvoller Kenner des Plastischen, Zeichner, Musiker, Mimiker; er vereinigt die Künste so in sich, wie es die Poesie überhaupt soll, welche, wie die Phantasie alle Sinne unsinnlich, ebenso alle Künste idealiter, d. h. für das innere Auge und Ohr allein, in sich vereinigt. Ohne diese sinnliche Begabung ist, man kann es nicht oft genug wiederholen, kein Dichter denkbar; es ist nicht nothwendig, daß er die andern Künste, oder auch nur Eine derselben mit Fertigkeit ausübe oder gründlich kenne, aber er soll für dieselben soweit organisirt sein, daß ihm wenigstens öfters die Frage muß aufgestiegen sein: bin ich nicht zum Maler, Bildhauer, Schauspieler, Musiker bestimmt? Darf für Eine der übrigen Künste der Sinn unentwickelt bleiben, so ist dieß am ehesten die Musik, am wenigsten die Malerei, denn das Dichten ist wesentlich inneres Sehen und Uebertragung desselben in den Leser. Die Musik korrespondirt der Empfindung, welche dem Dichten vorangeht, was Goethe und Schiller schlechtweg die Stimmung nennen; von der Stimmung zum wirklichen Dichten ist aber noch ein großer Schritt und dieser wird eben nur durch denselben Sinn vollzogen, der in den bildenden Künsten ein festes und bleibendes Bild in die Außenwelt hinstellt. Daß die Musik trotz ihrer relativen Armuth, ja durch dieselbe auf der andern Seite gerade reicher ist, als die bildenden Künste, und daß der, wenn auch unausgebildete, Sinn für sie keinem bedeutenden Dichter noch gefehlt hat, soll darum

nicht verkannt werden. Wie reich aber Mörike mit dieser geistigen Sinnlichkeit ausgestattet ist, mag sogleich statt unzählicher anderer Stellen, ja statt des ganzen Buches nur 1, 105—107 beweisen. Ob die hier dargestellte Vereinigung von Musik, Tanz und Zeichnung möglich sei, ist hier nicht die Frage, oder richtiger, sie ist gewiß nicht möglich, aber ein Kunsttalent spricht unverkennbar daraus. Es kommt aber hier freilich nicht bloß eine oder die andere Scene in Betracht, es fragt sich vielmehr, ob sämmtliche Individuen, die der Dichter einführt, von dem Springpunkt ihrer Individualität bis hinaus in die peripherischen Einzelheiten ihrer äußern Erscheinung zusammen mit der umgebenden bewußtlosen Natur und eines mit dem andern in ganzen Situationen verbunden, von dem Dichter innerlich gesehen sind, und kein unparteiischer Leser wird dies in Abrede stellen. Grade mögen stattfinden, wie in jedem Kunstwerk die Figuren, die des Dichters Lieblinge sind, von denen, die ihm ferner stehen, und an deren Erzeugung das Nachdenken mehr Theil hat als die Intuition, sich durch größere Wärme und anschaulichere Lebendigkeit unterscheiden; aber wenigstens alle bedeutenderen Figuren und Scenen sind sichtbar im Schooße dieses inneren Schauens entstanden, sie haben den Dichter auf seinem Zimmer besucht, er hat ihnen ins Auge geblickt, vielleicht unbelauscht auf manchem einsamen Spaziergange laut mit ihnen geredet. So steht unter den komischen Figuren namentlich Wispel jeden Augenblick deutlich vor dem Leser; wer ihn nicht sieht, wird das unendlich Komische dieser Figur gar nicht herausmerken und genießen, wie denn überhaupt bei Mörike — eine sichere Probe des Dichters — der phantasielose Leser fast ganz leer ausgeht. Niemals aber beschreibt er, ein sicherer

poetischer Instinct verletzt niemals die große Lehre von Lessing's Laokoon, er nimmt die äußere Gestalt nur im Vorübergehen auf als das Accompagnement der Affecte und Handlungen, nur in der Bewegung zeigt er sie, nur ein schneller Lichtstrahl erleuchtet je am rechten Orte plötzlich das Sinnliche. Das Aeußere soll ja in der Poesie noch vollkommener als in jeder andern Kunst nur das Aeußere des Innern sein, und hier erst, wo wir sehen, welche Stellung unser Dichter demselben anweist, und wie es ihm nur der durchsichtige Körper des Geistes ist, sehen wir ihn vollständig als Dichter sich bewähren. Durchweg giebt sich der Genius zu erkennen, der sich mit freier Entäußerung in fremde Seelenzustände versetzt, den verschlungenen Irrwegen der schwierigsten geistigen Stimmungen unermüdlich nachgeht, bis er sie ganz klar gemacht hat, ihre Dialektik mit großer Feinheit, oft nur zu fein ausspinnend und zergliedernd, entwickelt. Dieses Sichhinüberversetzen in das Innere der Personen, der Geschlechter, Stände und überhaupt jeder Lebenserscheinung zeugt um so mehr von der Gabe der Intuition, da der Verfasser leider niemals Gelegenheit hatte, die große Welt zu sehen. Nicht ohne Rührung sieht man, wie er im Gefühle dieses Mangels in Außendingen oft bei den beschränkteren Formen vaterländischer Sitte sich Raths erholt, und namentlich seinen Frauen, selbst den höher gestellten, manche unmittelbare Sorge für die Haushaltung aufbürdet, wofür sie sich in der Wirklichkeit vielleicht hübsch bedanken werden. (Nicht hieher gehört jedoch, was der Rec. in den Blät. für litt. Unterh., Jan. 1833, Nr. 20, tadelnd heraushob, daß die Gräfin Constanze einmal die Meubles mit dem Staubtuche abreibt, denn dies ist als ein Ungewöhnliches psychologisch motivirt 1, 225). Aber

nur auf das ganz Aeußerliche geht dies; wo geistiger Boden ist, da weiß er in seiner poetischen Divination selbst die feinsten Blumen geselligen Takts, zugespitzter Wendungen, feiner Andeutungen u. s. w. in einen zierlichen Strauß zu binden, als bewegte er sich mit gewohntem Bürgerrechte in dem Kreise höherer Gesellschaft. Insbesondere bewährt sich aber, wo er den Geburts-Adel vereinigt mit dem innern darstellen darf, bei so geringer Erfahrung aus dem wirklichen Leben, der ächte Dichter.

Mörike's Liebe zur Malerei bestimmte ihn, seinen Helden zu einem Maler zu machen und dem Roman (oder Novelle, wir wollen hier nicht über diese Benennung rechten, ich nenne das Buch lieber Roman) den sehr unglücklichen, pretiösen Titel: Maler Nolten zu geben, der gewiß nicht geeignet war, dem Buche ein günstiges Vorurtheil zu erwecken, schon wegen des Klanges, und dann weil ein Künstler-Roman dahinter zu stecken schien, eine Gattung, die ganz abgelebt ist. Mörike läßt jedoch den Faden der künstlerischen Entwicklung seines Helden bald fallen, um bei der Geschichte seiner Liebe zu verweilen, denn es war nicht seine Absicht, einen Kunstroman zu schreiben. Freilich da sein Held auch als Mensch die Eigenthümlichkeiten, welche die Beschäftigung mit der Kunst dem Charakter und ganzen Wesen eines Individuums aufzuprägen pflegt, keineswegs hervorstechend zu bemerken giebt, so hat es überhaupt zu wenig innere Nothwendigkeit, daß er gerade ein Maler und nichts Anderes ist. Doch rechnen wir dies dem Verfasser nicht zu hoch auf. Nolten mußte doch etwas sein und man konnte doch keinen Referendarius aus ihm machen. Ohnedies hängen mehrere für die Fabel bedeutende Begebenheiten mit seiner künstlerischen Thätigkeit zusammen. Ueber seinen Ent-

wicklungsgang als Künstler erfahren wir nur so viel, daß er aus der romantischen Tendenz in das Gebiet classisch gereinigter naturgemäßer Schönheit aufzusteigen bedeutende Schritte gethan hat, nicht um die phantastisch-romantischen Stoffe ganz aufzugeben, wohl aber, um auch sie im Sinne veredelter, reiner Kunstform zu behandeln. Ein Gemälde solcher Art, ganz traumartig und in seiner Nebelhaftigkeit ein Beweis, daß unser Dichter freilich zu tief selbst in der Romantik steckt, ist es, das in der Entwicklung der Katastrophe einer Hauptperson des Romans eine wichtige Rolle spielt.

Wir sehen wirklich unsern Dichter mit einem Fuße noch in der Romantik, den andern auf die Stufe des classisch-modernen Ideals emporgehoben. Dieser Punkt ist es eben, den wir festhalten müssen, wenn wir nun auf den Gehalt dieser Dichtung eingehen. Die romantische Mystik bildet den Hintergrund, die naturgemäße klare Wirklichkeit den Vordergrund: was wir nach Hegel's Sprache in der Phänomenologie als ein unterirdisches oder göttliches und als ein menschliches oder ein Gesetz der Oberwelt unterscheiden können. Beide Gesetze kreuzen sich in ungleichem Kampfe; das erstere behält, nachdem das Gesetz der Oberwelt sich frei für sich entwickeln wollte, aber der dämonischen Grundlage, auf der es sich bewegt, sich nicht zu entreißen vermochte, den Sieg. Der Maler Theobald Nolten nämlich steht in dem fatalistischen Verhältnisse räthselhafter Wahlverwandtschaft zu einem seltsamen dämonischen Wesen, einer wunderschönen Zigeunerin, von der wir am Ende erfahren, daß sie wirklich seine Verwandte, das Kind einer abentheuerlichen Liebe seines Oheims ist. Diese Person, höchst geistvoll und tiefsinnig, himmelweit über der abgedroschenen Nachkommenschaft Walter Scottischer Zigeunerinnen

und wirklich im hohen Style der Kunst gehalten, taucht, nachdem Nolten sie im ersten Jünglingsalter mit dem Gefühle wunderbarer magnetischer Anziehung zum erstenmale erblickt hat, unvermuthet da und dort wieder auf, durchbricht und zerstört in der Ueberzeugung, aus dem Rechte einer ihm von Ewigkeit Angelobten zu handeln, mit einer Mischung von List und naiver Gutmüthigkeit alle späteren Versuche Nolten's, sich durch rein menschlich begründete Neigung in der gesunden, vernünftigen Wirklichkeit anzusiedeln, und am Schlusse sehen wir, nachdem der Schmerz sein Leben verzehrt hat, durch die Vision des blinden Gärtnerknaben Henni seine ideale Gestalt mit der seiner Wahlverwandten in widerstrebender Verschlingung entschweben. Obwohl nun dies Verhältniß weit entfernt von grobem Fatalismus, mit wiederholter Hindeutung auf einen vielleicht bloß illusorischen Grund so gehalten ist, daß namentlich in dem verborgenen Wahnsinn, der die Zigeunerin treibt, an Nolten das Fatum zu spielen, und seinem verwirrenden Einfluß auf die anfänglich gesunden Gemüther immer ein Schein von Möglichkeit psychologischer Auslegung zurückbleibt, so hat doch jener dunkle Grund, das dämonische Element, diese Nachtseite der Menschheit durch die entsetzlich fortschreitende Macht, die sie ausübt, die größere Realität, und es entsteht durch jene aufklärenden Winke nur ein Zwielicht, von dem man zu der Annahme einer irrationalen Nothwendigkeit immer zurückgetrieben wird, die letzte Folge aber ist ein unbefriedigender Schluß und ein Mangel an Einheit in der Grundidee.

Zunächst ist zu erörtern, ob jene dämonische Grundlage überhaupt poetisch und wahr sei. Daß es solche magnetische Attractionen gebe, wird man eben nicht läugnen wollen und es liegt

auch Goethe's Wahlverwandtschaften die Annahme derselben zu Grunde. Aber für's Erste gewinnt hier die Wahlverwandtschaft zwischen Eduard und Ottilie ihre Gewalt erst durch längeres Zusammenleben, die Neigung hat Zeit und Handhabe, sich mit natürlichem Wachsthum im Lichte des Tages zu entwickeln, nur die Wurzel behält sie im nächtlichen Grunde. Hier aber wirkt aus dem Verborgenen, ohne oder mit ganz geringer Nahrung durch wirkliche Annäherung der wahlverwandten Personen, verfolgend und zerstörend die prädestinirte Nothwendigkeit, daher bleibt am Schlusse ein dumpfer, unaufgelöster Schmerz zurück. Für's Andere kann das Naturgesetz in Goethe's Wahlverwandtschaft nur dadurch bis zu solcher Gewalt anwachsen, daß Eduard ihm nicht die gehörige Willenskraft entgegensetzt; bei Nolten aber stellt sich das Verhältniß ganz anders. Er widerstrebt aus innerer Abneigung dem Rapport, der in seine gesund menschlichen Lebensverhältnisse als ein Gespenst aus seiner Jugend hereinragt, und wird widerstrebend von demselben endlich zerstört. Für's Dritte — und dies ist die Hauptsache: — im Maler Nolten kommt, indem man Strecken weit jenen nächtlichen Hintergrund vergißt und auf dem Proscenium zwei andere Liebesgeschichten am Lichte der hellen Wirklichkeit sich abspinnen sieht, eine ganz andere, rein menschliche und sehr moderne Frage zur Sprache, die Frage nach der Pflicht der Treue in dem Falle, wenn eine Verbindung einer ganz veränderten Lage des Gemüths nicht mehr adäquat ist. Diese Frage sollte sich rein für sich in dem Gebiete, dem sie angehört, dem Gebiete der Vernunft und Freiheit, beantworten, nun aber wird dieser reine Verlauf durch das gleichzeitige Fortbestehen und Fortwirken jener irrationalen Potenz

gestört, unterbrochen, aufgehoben. Wir bekommen dafür, daß Nolten die liebenswürdige ländliche Agnes verläßt, um später gar nicht zum Heile für sie und ihn selbst zu ihr zurückzukehren, zwei Gründe statt Eines. Der eine ist, daß die hochgebildete und anmuthige Gräfin Constanze seine Neigung zu Agnes verdrängt (daß Nolten Agnes zunächst deßwegen verläßt, weil er sie für treulos hält, kommt hier nicht in Betracht, denn er muß sich selbst gestehen, daß dies seinem Gewissen eine willkommene Ausflucht ist). Hier saß die Hauptfrage über Recht und Unrecht. Die andere, störend dazwischen tretende, ist die Frage nach dem Verhältniß unserer Freiheit zu jener Nachtseite des menschlichen Wesens. Wir haben also einen Roman, der zur Hälfte ein Bildungs-Roman, die Geschichte der Erziehung eines Menschen durch das Leben, die Liebe namentlich, ein psychologischer Roman, zur Hälfte ein Schicksals-Roman, ein mystischer Roman ist, und beide Hälften gehen nicht in einander auf, so bewundernswürdig des Dichters künstliche Bemühungen sind, sie in einander zu verschmelzen, zugleich die verständige Wirklichkeit und zugleich das Wunder zu retten. Wir werden finden, daß auf der einen dieser beiden Seiten noch eine weitere Theilung des Interesses eintritt, die sich jetzt noch nicht auseinander setzen läßt.

Sobald man uns diesen schadhaften Fleck zugegeben hat, können wir im Uebrigen auch die Kunst der Composition unbefangen und eifrig loben. Mörike ist auch, wo er auf verfehlter Richtung gefunden wird, immer geistreich und klar. Es mag nach strenger Rechnung vielleicht auch sonst die eine oder die andere Figur oder Scene überflüssig sein; aber es ist der Ueberfluß des Reichthums, und Mörike könnte mit dem, was dieser Roman zu viel hat, ja

noch mit dem Abfall dieses Abfalls der Armuth nicht weniger seiner poetischen Collegen auf die Beine helfen. Er hat in dieses Buch seine ganze reiche poetische Jugend hineingeschüttet; dieses Zuviel werden wir dem jugendlichen Dichter gewiß gerner verzeihen, als ein Zuwenig.

Wir können unsere weiteren Bemerkungen nach den zwei Hälften anordnen, in welche nach obiger Entwicklung der Roman zerfällt, und zuerst von den Partieen sprechen, welche insgesammt im Geiste der Romantik empfangen sind. Der Grundzug der Romantik, das Mystische, macht sich also vorzüglich in Elisabeth (so heißt die Zigeunerin) und ihrer Wahlverwandtschaft zu Theobald (Nolten) geltend, und man muß gestehen, daß der Dichter alle Schönheit, welche der Romantik zu Gebot steht, alle unheimlichen Reize, alle süße Wollust unendlicher Gefühle mit concentrirter Innigkeit in diesen Punkt versammelt. Die erste Erscheinung der fremdartigen Jungfrau in dem Gemäuer einer Burgruine, der wundersame Gesang der halb Wahnsinnigen, der „wild wie ein flatterndes Tuch sich in die Lüfte schwingt“, dann Theobald's Gefühl beim Zusammentreffen mit ihr, deren hohe und edle Gestalt eine Mischung von Ehrfurcht und unheimlicher Anziehung ausübt, — dies ist mit Meisterhand entworfen. „Seht nur“, sagt Theobald zu ihr, „als ich Euch ansah, da war es, als versänk ich tief in mich selbst, als schwindelte ich, von Tiefe zu Tiefe stürzend, durch alle die Nächte hindurch, wo ich Euch in hundert Träumen gesehen habe, so, wie Ihr da vor mir stehet; ich flog im Wirbel herunter durch alle die Zeiträume meines Lebens und sah mich als Knaben und sah mich als Kind

neben Eurer Gestalt, so wie sie jetzt wieder vor mir aufgerichtet ist; ja ich kam bis an die Dunkelheit, wo meine Wiege stand, und sah Euch den Schleier halten, welcher mich bedeckte: da verging das Bewußtsein mir, ich habe vielleicht lange geschlafen, aber wie sich meine Augen aufgehoben von selber, schaut' ich in die Eurigen, als in einen unendlichen Brunnen, darin das Räthsel meines Lebens lag.“ Auch weiterhin ist durch die Reinheit künstlerischer Phantasie alles Crasse und Plumpe von diesem Verhältniß abgewiesen, und der Unwille gegen die Zerstörung alles Lebensglücks durch jene räthselhafte Person mildert sich sehr durch das Mitleid, das ihre abergläubige Liebe zu Theobald durch die einfache Festigkeit der Ueberzeugung von ihrem Rechte und die Schmerzen, die ihr aus seinen späteren Neigungen fließen, in Anspruch nimmt.

Ein zweites wesentliches Moment der Romantik ist, als Folge der Anwendung der Mystik auf den Naturverlauf, das Wunderbare. Dieser Lieblingsrichtung seiner Phantasie hat der Dichter mit Geschicklichkeit ein Bett anzuweisen gewußt, wo sie sich ergießen kann, ohne die festen Gesetze der Wirklichkeit, in denen der Roman trotz jener mystischen Grundlage sich bewegt, zu beeinträchtigen. Theobald, unterstützt von anderen Künstlern, giebt ein Schattenspiel zum Besten; während die Bilder erscheinen, wird ein erklärender poetischer Text in dramatischer Form verlesen. Hier sind wir denn ganz im Lande der Wunder, auf einer Insel, deren ursprüngliche Bewohner längst durch ein plötzliches Gericht der Götter dahingerafft sind; nur der letzte König der Insel wird durch den Zauber einer Fee, die ihn liebt, seit mehr als tausend Jahren in dieser Sterblichkeit zurückgehalten, vergebens sich sehnend, „den Tod, das faule Scheusal, das die Zeit verschläft,

herauf zur Erde an's Geschäft zu zerren", bis endlich der Zauber gelöst und er in den Kreis der Götter aufgenommen wird. Die Situation ist mit höchster Originalität ausgeführt, einige Monologe des unglücklichen Zurückgebliebenen dürfen dem Zartesten und Gewaltigsten, was je in der Poesie vorkam, an die Seite gestellt werden. Namentlich 1, 164., wo einzelne Lichtblitze dem ermatteten Gedächtnisse des Königs, der in nächtlicher Einsamkeit umwandelt, seine Vergangenheit erhellen, wird man den Dichter in leuchtenden Zügen erkennen. Nur wenige Verse sei uns vergönnt anzuführen:

Horch! auf der Erde feuchtem Bauch gelegen
Arbeitet schwer die Nacht der Dämmerung entgegen,
Indessen dort, in blauer Luft gezogen,
Die Fäden leicht, kaum hörbar fließen,
Und hin und wieder mit gestähltem Bogen
Die lust'gen Sterne goldne Pfeile schießen ....

Er erinnert sich des Namens seiner Gemahlin —:

Almissa! — — Wie? Wer flüstert mir den Namen,
Den lang vergess'nen, zu? Hieß nicht mein Weib
Almissa? Warum kommt mir's jetzt in Sinn?
Die heil'ge Nacht gebückt auf ihre Harfe
Stieß träumend mit dem Finger an die Saiten,
Da gab es diesen Ton.

Es ist die Zeit nicht mehr, wo man den Dichter in einzelnen Bildern suchte, aber ein wahrer Dichter wird sich auch in solchen offenbaren, und ich kann mich nicht enthalten, zu den angeführten Blicken der edelsten Phantasie noch so anmuthige Gleichnisse anzuführen, wie:

Laß uns in sanfter Wechselrede ruh'n,
Zwei Kähnen gleich, die aneinander gleiten.

oder wie der schöne Ausdruck in einem Landschaftsgemälde: „es schienen Nebelgeister in jenen feuchtwarmen Gründen irgend ein goldnes Geheimniß zu hüten.“ Solche einzelne Diamanten hat Mörike wie ein reicher Mann ungezählt unterwegs ausgeschüttelt. — Neben dem König ist die dämonische Kokette, die ihn durch ihren Zauber auf die Erde bannt, ein trefflich gehaltener Charakter. Ueberhaupt seine Intuition des weiblichen Wesens, die er auch weiterhin an den Tag legt, und die um so mehr eine solche zu nennen ist, da ihr ganz wenig Erfahrung zu Hilfe kam, scheint Mörike vorzüglich zu einem Dichter des weiblichen Ideals zu bestimmen; die Energie großer politischer Leidenschaften, das männliche Pathos, dürfte weniger in dem seiner Natur vorgezeichneten Kreise liegen, und es zeigt sich hierin eine Verwandtschaft mit dem Goethischen Genius, für die wir in anderem Zusammenhange noch weitere Belege anzuführen haben.

Ein drittes Moment der Romantik ist ihre Vorliebe, den Schauplatz der Poesie in das Element naivvolksthümlichen Bewußtseins zu verlegen. Unser Roman enthält eine treffliche, im Geiste der Volkssage erfundene, zuletzt in die Legende übergehende Partie, die Erzählung von dem lustigen Räuber Jung Volker. Wir fragen jeden unbefangenen Leser, ob ein Anderer als ein geborner Dichter so voll und rein in dieses Element eingehen und es doch unbeschadet seiner Natur in die künstlerisch veredelte Darstellung zu erheben vermochte. Jung Volker wird durch ein wunderbares Zeichen bekehrt und weiht der heil. Jungfrau eine Tafel, deren Inschrift also beginnt „... und wer da solches lieset mög nur erfahren und inne werden was wunderbaren maßen Gott der Herr ein menschlich gemüete mit gar geringem dinge rühren mag.

Denn als ich hier ohne allen fug und recht im wald die weiße hirschkuh gejaget auch selbige sehr wohl troffen mit meiner gueten Büchs da hat der Herr es also gefüget daß mir ein sonderlich verbarmen kam mit so fein sanftem thierlin, ein rechte angst für einer großen sünden. da dacht ich: itzund trauret ringsumbher der ganz wald mich an und ist als wie ein ring daraus ein dieb die perl hat brochen ein seiden bette so noch warm vom süeßen leib der erst gestolenen braut. verhauchend sank es ein als wie ein flocken schnee am boden hinschmilzt und lag als wie ein mägdlin so vom liechten mond gefallen. ..... nunmehr mein herze so erweichet gewesen nahm Gott der stunden wahr und dacht wohl er muß das Eisen schmieden weil es glühend und zeigete mir im geist all mein frech unchristlich treiben und lose hantirung dieser ganzen sechs Jahr und redete zu mir die muetter Jesu in gar holdseliger weiß und das ich nit nachsagen kann noch will. verständige bitten als wie ein muetterlin in schmerzen mahnet ihr verloren kind ..“ Ist Mörike ein Dichter oder nicht? — Unter den männlichen Personen, welche im Roman selbst auftreten, ist nur noch der blinde Gärtnerknabe Henni als eine naive Gestalt zu erwähnen, denn der Förster, der im Allgemeinen auch naiv zu nennen ist, ist zu untergeordnet und Raymund's, dieses trefflich gezeichneten Brausekopfs Naivetät ruht nur auf seinem Temperament und seinem Kunst-Naturalismus, während er übrigens ganz der gebildeten Sphäre angehört. Henni, der stille, fromme blinde Jüngling, ist eine höchst beruhigende Erscheinung in der Noth und Angst der letzten Katastrophe, und seine Freundschaft mit der wahnsinnigen Agnes, die Neigung dieser zu ihm wird Niemand ungerührt lassen.

Den Uebergang nun aus dieser Sphäre der Naivetät in die des gebildeten Bewußtseins und so aus der Romantik überhaupt in die Poesie des Naturgemäßen bildet der trefflich gehaltene Charakter Agnesens, der Braut des Malers, die durch das unselige Dazwischentreten jener Zigeunerin aus dem Frieden der reinsten Einfalt und holden Selbstgenugsamkeit herausgerissen, in den peinlichen Zweifel, ob sie, das einfache Landmädchen, dem Verlobten genüge, hineingestoßen, auf einige Zeit das Gleichgewicht des Verstandes verliert, in diesem Zustande ohne ihre Schuld dem Bräutigam Anlaß zu Mißtrauen und vorübergehender Auflösung des Verhältnisses giebt, dann geheilt in die Arme des Versöhnten zurückkehrt, endlich aber durch unzeitige Eröffnung eines Geheimnisses und nochmaliges Zusammentreffen mit der geheimnißvollen Fremden ganz in Wahnsinn gestürzt wird und tragisch zu Grunde geht. Wie lieblich hat der Dichter das heimliche Behagen, die trauliche Beschränkung, die dieses Wesen umgiebt, schon 1, S. 49 und 50 vergegenwärtigt, wo wir durchs Fenster in das mondbeglänzte Gemach der schlafenden Unschuld einen Blick werfen dürfen! Man denkt an Gretchens Stübchen im Faust. Welcher Frieden, welche idyllische Anmuth liegt wie ein klarer Sommertag über dem Bilde des Wiedersehens, wo der ausgesöhnte Maler zu seiner Braut zurückkehrt und sie erst sitzend auf der Kirchhofmauer und einen Kranz bindend belauscht, indem ein Schmetterling neben ihr auf einer Staude die glänzenden Flügel wählig auf- und zuzieht und der Storch zutraulich an ihr vorüberschreitet! (2, 398 ff.). Später, da das unselige Gespenst jener früheren krankhaften Krisis aus der Tiefe ihres Innern wieder hervorbricht und die schöne Seele dem Wahnsinn

überliefert, hat sich der Dichter, so schauderhaft der Gegenstand ist, doch im schönsten Geleise poetischen Ebenmaßes gehalten, nirgends gegen die keusche Gestalt der ideellen Schönheit gesündigt, und wie Ophelia, so macht Agnes „Schwermuth und Trauer, Leid, die Hölle selbst zur Anmuth und zur Süßigkeit". Wie schmerzlich süß ist das Bild, das uns der Verfasser mit folgenden Worten giebt: „Sie verfiel einige Secunden in Nachdenken und klatschte dann fröhlich in die Hände: O Henni! süßer Junge! in sechs Wochen kommt mein Bräutigam und nimmt mich mit und wir haben gleich Hochzeit! Sie stand auf und fing an auf dem freien Platz vor Henni auf's Niedlichste zu tanzen, indem sie ihr Kleid hüben und drüben mit spitzen Fingern faßte und sich mit Gesang begleitete. Könntest du nur sehen, rief sie ihm zu, wie hübsch ich's mache! Fürwahr solche Füßchen sieht man nicht leicht. Vögel von allen Arten und Farben kommen in die äußersten Baumzweige vor und schau'n mir gar naseweiß zu" (2, 594). Zugleich muß man in dieser Entwicklung die Wahrheit bewundern, womit die Verrückung des Bewußtseins dargestellt ist, dem die Personen, mit denen es im Wahnsinne sich beschäftigt, unklar ineinander zerfließen, der Unsinn im Sinn, der Sinn im Unsinn. Ein Dichter hat mehr zu thun, als den Wahnsinn darzustellen; es ist aber keine der kleinsten Proben für seine Kunst, den gesunden Geist zu enthüllen, wenn er es vermag, den kranken so zu malen, daß man durch seine erregten und aufgewühlten Wellen immer noch auf den gesunden Grund hinuntersieht. Dichter von Talent, die sich aber nicht zur reinen Schönheit erheben, lieben es, einen Schein von Kraft durch unmotivirtes Einbrechen des Wahnsinns zu erschleichen; hier aber ist nichts Unmotivirtes,

man sieht von Anfang an: es muß mit dem unglücklichen Mädchen dies Ende nehmen, ja sie erhebt sich, wo sich die tragischen Fäden sammeln, um das Netz des Unheils über sie zu werfen, zur Hauptperson des Romans und rettet hiedurch, so weit es nach dem schon aufgedeckten kranken Fleck möglich ist, die Einheit des Ganzen. Wir werden in Kurzem darauf zurückkommen.

Ganz in der Sphäre der Bildung steht die Gräfin Constanze. Den Maler ergreift in der Periode, wo er sein Verhältniß mit Agnes abgebrochen hat, eine tiefe Leidenschaft zu dieser schönen jungen Wittwe, in welcher der feinste Duft der Weltbildung und höheren Sitte mit jener Anmuth, welche keine Kunst zu geben, aber wahre Kunst wohl zu erhöhen vermag, sich auf's Reizendste vereinigt, und deren reine Nähe jedes Rohe und Gemeine aus ihrem Kreise verbannt; sie erwiedert diese Leidenschaft, und der Moment des stummen Geständnisses, diese so millionenmal dagewesene Situation, ist mit überraschender Tiefe und Neuheit gedichtet. Durch eine furchtbare Täuschung jedoch verkehrt sich ihre Liebe plötzlich in Haß, in Rache, und diese bereuend kauft sie den Geliebten, den ihre Rache in's Gefängniß geliefert hat, mit dem Opfer ihrer Tugend los. Auch ihr begegnet die dämonische Zigeunerin, sie erkennt in dieser den Vorboten des Todes, erhält endlich Licht über den Irrthum, der ihre Liebe in Haß verkehrt hatte, und verzehrt sich nun in qualvoller Selbstverachtung; doch auch sie bleibt selbst im tiefen Falle eine poetische Erscheinung; dieser Fall ist vollkommen motivirt, nichts Gemeines, nichts Unnatürliches drängt sich auf. — Unter den andern weiblichen Personen machen wir nur auf Margot noch insbesondere aufmerksam, deren klar verständiges und doch gemüthreiches

Wesen am Schlusse, unmittelbar ehe und während das tragische Schicksal hereinbricht, so wie die Gegenwart ihres Vaters, des Präsidenten, die mildernde Wirkung der Person des Blinden von dieser Seite wohlthätig verstärkt. Das Beruhigende der Gegenwart eines überlegenen, welterfahrenen, charakterfesten, wohlwollenden Vornehmen inmitten einer peinlichen Verstörung, das Gefühl der Sicherheit, das schon beim Eintritt in den Kreis dieser feinen, beschwichtigenden Formen, wo sie nicht bloße Formen sind, in den Geängstigten überfließt, ist mit überzeugender Anschaulichkeit vergegenwärtigt.

Unter den männlichen Individuen des gebildeten Kreises zeigt, wie billig, Theobald am wenigsten prägnante Individualität. Der Romanheld ist als solcher mehr der passive Mittelpunkt, in welchem die allgemeinen Lebensmächte, die der epische Dichter in ihrem breiten Nexus entfaltet, ihre Wirkungen sammeln, als daß er durch Bestimmtheit des Charakters einer oder der andern dieser Mächte als ihr Repräsentant zufiele. Sein Leben ist ein Entwicklungsweg; wer sich erst entwickelt, ist ebendarum noch nicht fest. Er gleicht hierin dem Wilh. Meister, dem man ohne Einsicht in die poetische Gattung seine wechselnden Illusionen und seine Unselbständigkeit zum Vorwurf gemacht hat. Aber weit ärmer sind Theobald's Bildungswege und — womit wir denn auf den Hauptpunkt zurückkommen — sein Bildungsgang wird in der Mitte gestört, unterbrochen. Das fatalistische Element als letzte Ursache dieser Störung und als nothwendig einen tragischen Ausgang bedingend haben wir schon hervorgehoben. Sehen wir nun von diesem dämonisch unterhöhlten Boden, auf dem die Personen wandeln, einen Augenblick ab, so scheint die Erzählung

mehr und mehr auf die Lösung der interessanten Frage hinzuarbeiten: konnte eine zwar tiefe, aber nicht nach außen entfaltete Natur, wie die einfache Agnes, dem Maler wirklich genügen? War es daher nicht ein Fortschritt, wenn er, durch einen scheinbar vollkommen begründeten Irrthum gegen den Vorwurf der Untreue zunächst geschützt, in die höheren Kreise Constanzens übertrat, da sich ihm durch diese Situation eine Fülle neuer Bildungsquellen öffnete? Und wenn ihm der Schmerz der plötzlichen Trennung von dieser neuen Lebensquelle, von Constanzen selbst wieder heilsam werden und ihn zu jener im edleren Sinne interesselosen Stimmung erheben konnte, die dem Künstler Noth thut, war es dann gut, hierauf zu Agnes zurückzukehren? War dies ein Glück für ihn, für Agnes selbst? Lauter Fragen, die sich vor Allem deswegen nicht rein beantworten, weil jene fatalistische dazwischentritt. Aber nicht von dieser wollen wir jetzt reden, sondern auch innerhalb der Grenzen gesunden und naturgemäßen Verlaufs der Dinge wird unsere Aufmerksamkeit auf einen andern an sich freilich höchst interessanten Punkt abgelenkt. Der Schauspieler Larkens, die bedeutendste männliche Figur des Romans, Noltens Vertrauter, erlaubt sich nämlich eine wohlgemeinte, aber höchst gewagte Täuschung, um das abgebrochene Verhältniß zwischen Agnes und Theobald im Bestand zu erhalten und diesen seiner Braut zurückzugeben. Agnes hat in der Zeit der ersten Verstörung ihres Gemüths durch einzelne Aeußerungen leidenschaftlicher Neigung gegen einen unbedeutenden Vetter ihrem Verlobten allen Grund gegeben, seine Verbindung als aufgehoben zu betrachten, so lange nämlich derselbe die Quelle und Natur dieser Verstörung nicht kannte. Larkens, hierüber zur völligen

Rechtfertigung Agnesens belehrt, aber ohne Hoffnung, Theobald selbst, den er in einer neuen Leidenschaft befangen sieht, hievon zu überzeugen, weiß es einzurichten, daß Agnesens Briefe an ihn gelangen und beantwortet sie mit Nachahmung der Handschrift und innigem Eingehen in die ganze Gefühls- und Ausdrucksweise Theobald's, so daß das Mädchen von Theobald's Bruch mit ihr nicht die mindeste Kunde erhält. Hierauf weiß er Theobald von Constanzen zu trennen durch ein Mittel, dessen ganze Grausamkeit er nicht berechnen kann, weil ihm der Maler nicht gestanden hat, daß ihm Constanze bereits unzweifelhafte Beweise ihrer Liebe gegeben hat. Er spielt Constanzen die jüngsten Briefe Agnesens an Theobald, welche ganz in dieselbe Zeit mit Theobald's feurigen Bewerbungen um Constanzens Liebe fallen, in die Hände, die weibliche Neugierde kann nicht widerstehen, sie liest, glaubt sich schändlich betrogen, und in einer Anwandlung von Rachsucht führt sie herbei, was wir schon angaben, daß Theobald und Larkens in's Gefängniß geführt werden. Dann ihre Reue, das Opfer ihrer Tugend, Theobald's und seines Freundes Befreiung. Nachdem nun Theobald bereits der scheinbar glücklichsten Wiedervereinigung mit Agnes zugeeilt ist, entdeckt er ihr in einem unglücklichen Momente alles Geschehene, die Täuschung durch Larkens, seine Liebe zu Constanzen. In dem Gemüthe des ahnungsvollen Mädchens hatte inzwischen die einmal hineingeworfene Besorgniß, dem Geliebten nicht zu genügen, im Stillen fortgewühlt; ihr Aberglaube an die Worte jener Zigeunerin, welche in ihrer Räthselsprache angedeutet, daß Theobald vom Schicksal zu einem andern Bunde aufgespart sei, hat sie mit einer dunkeln Angst erfüllt, das unabweisbare Vorgefühl eines schrecklichen Unglücks lag schwül

auf ihr: jetzt plötzlich glaubt sie alle ihre Ahnungen, ihre Besorgnisse schauderhaft bestätigt, bricht in Verzweiflung aus, und es braucht nur eine nochmalige nächtliche Ueberraschung durch Elisabeth, um diese zum Wahnsinn zu steigern. Indem es demnach nicht der Gang der Sache, sondern Einmischung und List eines Dritten ist, was Theobald und Agnes wieder zusammenführt und zuletzt so unglücklich macht, so beantwortet sich auch die Frage, ob eine solche Wiedervereinigung an sich heilsam war oder nicht, ob daher ein völliges Abbrechen der Verbindung mit Agnes unsittlich oder nicht gewesen wäre, — auch diese Frage beantwortet sich nicht rein, sondern es schiebt sich eine neue, ganz heterogene herein, die nämlich, ob ein solches heimliches Leiten und Bevormunden, wie Larkens es wagte, nicht auch bei den besten Absichten verwerflich sei und zum Unheil ausschlagen müsse? So irrt das Interesse unstet zwischen drei Fragen hinüber und herüber. Nur insofern wird die Einheit gerettet, als alle diese verschiedenen Werkzeuge des Unheils auf Agnes losarbeiten, diese aber, indem sie von so vielen Messern zerschnitten wird, doch den Adel der Anmuth und Weiblichkeit bewahrt und durch diesen edeln Instinct der Seele, ein unendlich rührendes Bild, dem Leser den Frieden giebt.

Dagegen gewinnen wir nun durch jene Wendung ein treffliches Charakterbild weiter in dem Schauspieler Larkens, einem Geist, in welchem Zerrissenheit, Selbsthaß in Folge einer Periode wilder Ausschweifungen, Hypochondrie, Bizarrerie im Widerspruche mit gesundem Herzen, klarer Einsicht, Innigkeit des Gemüths sich zu der komischen Harmonie genialen Humors befreien, einen Mann, „dessen heitere Geistesflamme sich vom besten Oel des innerlichen Menschen schmerzlich nährt.“ Hier tritt Mörike

würdig an J. Paul's Seite, und wenn er die Tiefe Horion's, Schoppe-Leibgeber's nicht erreicht, so vermeidet er dafür auch die zu sichtbar eingemischte Philosophie und bleibt auch hier stets objectiv, plastisch. Die Katastrophe, wo dieser edle Geist aus dem Kreise der Freunde scheidet, um in der Ferne in unbekanntem Dunkel lebend sich von seiner Vergangenheit zu trennen, der Adel, den er in gemeinen Umgebungen bewahrt, dieser Diamantschein in der Finsterniß, endlich sein Selbstmord sind Meisterstücke der Poesie, und auch hier ist nirgends das Maß des Würdigen und Schönen vergessen. Ihm verwandt ist der wunderliche Hofrath, aus welchem erst am Schlusse der todtgeglaubte Oheim Nolten's, der Vater Elisabeth's, hervorspringt.

Diesen Gestalten, die das Komische mit dem Bewußtsein eines gebildeten Geistes mehr oder minder activ ausüben, stellt sich als objectiv komische, außer dem nur kurz skizzirten Vater Nolten's, der seine Familie mit einem Vogelrohre beherrscht, namentlich der schon erwähnte Barbier Wispel zur Seite. Dieser Mensch mit seinen unerträglichen Manieren, den unendlichen Gesichtsschnörkeln, dem beständigen Blinzen (weil er, wie er zu sagen pflegt, an der Wimper kränkelt), den stets gespitzten Lippen, ärmlich aufgepützelt, höchst unreinlich und eckelhaft, die Haare mit gemeinem Fett frisirt, mit dem ewigen Hüpfen, Kichern, Tänzeln, durchaus affectirt, eitel, lügnerisch, betrügerisch, doch bei seinen Schelmenstreichen am Ende mehr auf die Satisfaction, die für seine Eitelkeit abfällt, als auf bloßen Gewinn bedacht, dieser Mensch, mit dem man nicht reden kann, weil er nur sich selbst reden hört, und der nur durch so ganz drastische Mittel, wie die reichlichen Ohrfeigen, die er auf seinem Schicksalslaufe durch

diesen Roman ärndtet, vorübergehend zur Vernunft zu bringen ist: dieses Subject ist aus dem Kerne der Komik geschnitten. Namentlich ist die Scene, wo er in der Maske seines dermaligen Herrn, eines italienischen Künstlers, sich im Garten und in der Gesellschaft des Grafen Zarlin einfindet und, von Nolten entlarvt, mitten in aller Noth sich doch seiner vortrefflichen Mimik rühmt, ganz gelungen. „Es war vielleicht“, gesteht er, „ein Kitzel, das heiße Blut des Südens an mir selbst zu bewundern, und so — und dann — aber gewiß werden Sie mir zugeben, Monsieur, ich habe den höhern Ton der Chicane und den eigentlichen vornehmen Takt, womit das point d'honneur behandelt werden muß, mir so ziemlich angeeignet. Wie? ich bitte, sagen Sie, was denken Sie?“ — Weniger Ursache, daß Andere witzig werden, als selbst witzig, ist der Büchsenmeister Lörmer mit dem Stelzfuße, der zuletzt in der Umgebung von Larkens auftritt. Diese Figur rechne ich ebenfalls unter die vollwichtigen Beweise von Mörike's Dichterberuf; die Mischung des Komischen, was aus der witzigen Laune dieses heruntergekommenen Handwerkers entsteht, und des Wohlthuenden, was in einem Reste von Gemüth und Liebe liegt, mit dem unheimlichen Eindruck seiner Rohheit und Liederlichkeit, erzeugt einen höchst individuellen und eigenthümlichen Eindruck. Namentlich ist die rohe Aeußerung seiner Liebe zu Larkens, indem er betrunken die Thür durchbrechen und zu seinem Leichnam eindringen will, endlich aber mit Geräusch zu Boden stürzt, durch ihren Contrast mit der Stille des edlen Todten ganz etwas Meisterhaftes.

Weiter wollen wir den Kreis der Figuren nicht verfolgen. Für den Plan der Begebenheit sind namentlich die komischen

Figuren mit großer Kunst verwendet. Mußten wir nun im Anfang zugeben, daß Plan und Oekonomie des Ganzen nicht die strenge innere Einheit und Sparsamkeit des wahren Kunstwerks aufweisen, so bewährt sich doch der Dichter darin, daß jedes der zu vollkommener Harmonie hier nicht vereinbarten Momente für sich den schönsten Stoff zu einem kleineren poetischen Ganzen darbietet, und wir kehren schließlich zu dem schon ausgesprochenen Lobe der großen Kraft der Anschauung und Individualisirung zurück, welche sich auf allen Punkten kund giebt. Der wahre Dichter weiß immer einzelne, an sich unbedeutende Züge, die ihm in der Wirklichkeit zerstreut aufstoßen, durch die Attraction seines eigenthümlich organisirten Gedächtnisses in sein poetisches Bild hereinzuziehen. Ein solcher trefflich benutzter kleiner Zug ist es z. B., wenn Goethe von Ottilien erzählt, daß sie die Gewohnheit gehabt, selbst Männern, denen ein Gegenstand zu Boden fiel, solchen aufzuheben, und in Folge von Charlottens Hinweisung auf das Ungehörige der Angewöhnung eine neue Lichtseite ihres schönen Gemüths sich dem Leser eröffnet. Von Mörike führe ich statt hundert anderer nur Ein Beispiel an. Mancher erinnert sich wohl des frappanten Eindrucks, wenn man je zuweilen des Morgens den Docht in einer Straßenlaterne von der letzten Nacht her noch brennen sieht. Wie passend weiß Mörike diese Kleinigkeit zu benutzen, um Nolten's Stimmung am Morgen nach dem Abend, wo er seinen Freund Larkens in seiner elenden Umgebung unvermuthet aufgefunden, höchst anschaulich zu machen! (2, 500). Dies bleiben jedoch nur kleinere Einzelheiten; ungleich mehr giebt sich der Dichter, wenn vom Einzelnen die Rede sein soll, durch Hinstellung größerer Bilder von ideeller

Schönheit vor die Phantasie zu erkennen, wo plötzlich ein Gemälde vor uns steht, von dem wir nichts sagen können, als: so schaut nur ein reiner und hoher Genius. Ich mache in dieser Rücksicht namentlich auf zwei Scenen aufmerksam. Die eine, wo Agnes, bereits wahnsinnig, barfuß herbeigeschlichen kommt, sich dem verzweifelnden Maler gegenüber an einen Thürpfeiler lehnt, eine Flechte ihres Haars hängt vorn herab, davon sie das äußerste Ende gedankenvoll lauschend an's Kinn hält. „Ein ganzer Himmel von Erbarmung scheint mit stummer Klaggeberde ihren schleichenden Gang zu begleiten, die Falten selber ihres Kleides mitleidend die liebe Gestalt zu umfließen“ u. s. w. (2, 590).

Die andere Scene schildert uns Agnes, neben Henni an der Orgel, worauf sie dieser bei ihrem Gesange accompagnirt hatte, eingeschlafen. „Nun aber hatte man ein wahres Friedensbild vor Augen. Der blinde Knabe nämlich saß, gedankenvoll in sich gebückt, vor der offenen Tastatur, Agnes, leicht eingeschlafen, auf dem Boden neben ihm, den Kopf an sein Knie gelehnt, ein Notenblatt auf ihrem Schooße. Die Abendsonne brach durch die bestäubten Fensterscheiben und übergoß die ruhende Gruppe mit goldenem Licht. Das große Crucifix an der Wand sah mitleidsvoll auf sie herab. Nachdem die Freunde eine Zeitlang in stiller Betrachtung gestanden, traten sie schweigend zurück und lehnten die Thür sacht' an“ (2, 620).

Ein Dichter mit solcher Gabe der Anschauung wird wohl auch die poetischen Rechte des sinnlichen Moments im Verhältniß der Geschlechter nicht verkennen? Von Prüderie und Rigorismus kein Zug, aber auch kein Zug jener unangenehmen Absichtlichkeit, womit man neuerdings aus der Theorie heraus der Poesie in

diesem Punkte aufhelfen zu müssen glaubte und wodurch man das an sich Reine erst verunreinigte. Es ist interessant, unsern Dichter lange, ehe man von einem jungen Deutschland wußte, ein ganz ähnliches Thema, wie Gutzkow in einer verschrieenen Scene seiner Wally, aufnehmen zu sehen, und nun beide zu vergleichen. Hier wird man sehen, daß nicht der Stoff einer solchen Situation, sondern der Geist der Behandlung den Charakter des Sittlichen oder Unsittlichen entscheidet. S. 2, 369 ff.

Wenn das ganze Buch eine seltsame Vereinigung phantastisch-romantischer Stoffe mit plastischer Klarheit und Goethischer Idealität darstellt, so verdient endlich der Styl wegen seiner Classicität eine ungetheilte Bewunderung. Ein Jugendproduct, hervorgesprudelt aus einem Reichthum, dessen gewaltiger Drang noch kein festes Bett und keine Ufer kennt, — und dieses Product in der Sprache rein von allem Rohen und Wilden, was sonst die Naturpoesie immer mit sich zu führen pflegt, durchaus objectiv, niemals pathetisch, außer wo die in der Erzählung betheiligten Personen ihr Pathos auszusprechen haben, aber dann auch hochhin in der Beredtsamkeit gewaltiger Leidenschaft brausend (z. B. 2, 576), durch Wohlklang, Reinheit, Milde, die Durchsichtigkeit, worin alles Stoffartige getilgt ist, nur der Goethischen vergleichbar! Es ist zwar nicht dieselbe Intensität in der höchsten Einfachheit, nicht derselbe Grad von Plastik, die durch die geringsten Sprachmittel ein Unendliches in den Reif weniger anspruchslosen Worte faßt, Mörike braucht mehr Worte, hält mit Bildern weniger Haus, vergißt aber wie Goethe niemals, daß der Dichter nicht stoffartig selbst in Leidenschaft sprechen, sondern ganz die Sache sprechen lassen soll.

Gedichte von Eduard Mörike.

Stuttgart und Tübingen 1838. Verlag der Cotta'schen Buchhandlung.

(Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. Jahrg. 1839. Nr. 14 ff.)

Es sei uns erlaubt, unseren Standpunkt in der subjektiven Werkstätte der Poesie, dem dichterischen Bewußtsein, zu nehmen, natürlich in dem umfassenderen Sinne, wonach das subjektive Bewußtsein des Einzelnen durch sein Zeitalter und seine Nationalität bedingt ist.

Daß die dichterische Produktion, im Gegensatze gegen jede andere, ihrer Natur nach unmittelbar auf Entdeckung des Wahren, Förderung des Guten und Zweckmäßigen gehende, Thätigkeit des Geistes, immer im Elemente der Naivetät wurzeln müsse, ist eine anerkannte Wahrheit; daß die Naivetät im Allgemeinen ein Zustand relativer Bewußtlosigkeit sei, worein das zarte Seelchen Phantasie vor der alten Schwiegermutter Weisheit sich einhüllt, weiß man ebenfalls. Schwierig wird die Untersuchung erst, wenn die Grenze bestimmt werden soll, innerhalb welcher das Bewußtsein von sich, seinem Gegenstand und seiner Thätigkeit, das natürlich, wo überhaupt Geist ist, niemals fehlt, also auch dem Dichter nicht abgehen kann, auch bei ihm in verschiedenen Graden auf- und niedersteigen könne, ohne in diejenige Bewußtheit über-

zugehen, welche die Naivetät zerstört und die Poesie in Prosa auflöst. Die Dichter des Mittelalters sind im Gegensatz gegen die modernen als naiv zu bezeichnen, aber auch ihre Poesie scheidet sich in eine bewußte und unbewußte, eine Naturpoesie und eine Kunstpoesie, eine volksthümliche und eine höfischritterliche. Umgekehrt innerhalb der modernen Poesie, die im Gegensatz gegen die mittelalterliche als eine bewußte zu bezeichnen ist, kehrt der Gegensatz des Naiven und Bewußten wieder nicht bloß zwischen verschiedenen Ständen (das Volkslied und die Naturpoesie einzelner Autodidakten kann als Nachklang des Mittelalters angesehen werden), zwischen verschiedenen Individuen innerhalb der gebildeten Stände, sondern auch zwischen den verschiedenen Entwicklungs-Epochen einzelner Individuen. Goethes Jugendpoesie war ein Naturquell, der gewaltsam mit urkräftiger Frische hervorsprudelte, dagegen die Producte seines reifen Mannesalters: mit wie viel Bewußtsein über das eigene Thun, mit welcher Helle der Besonnenheit sind sie künstlerisch gebildet, und welche krystallische Durchsichtigkeit haben sie dadurch gewonnen! Es fällt mit diesem Unterschiede der Lebensalter ein Unterschied der Gattung häufig zusammen: die naiv jugendliche Periode ist eine lyrische, der besonnene Mann erhebt sich in die objektiven Gebiete der epischen und dramatischen Poesie, hört aber darum nicht auf, Lyriker zu sein, und indem die lyrischen Gebilde der reiferen Mannes-Periode an diesem Lichte geläuterten Selbstbewußtseins, vielseitiger Reflexion und mannigfach verschlungenen Bildungs-Momente Theil nehmen, so kehrt aufs Neue auch innerhalb der Lyrik des einzelnen Dichters jener Gegensatz zurück. An unseren großen Dichtern, Goethe und Schiller, ist das Größte dies, daß sie haarscharf auf

der Linie, welche die innerhalb der Poesie mögliche und die prosaische Bewußtheit scheidet, mit sicherem Schritte hinwandeln. Aber nur in der Fülle der Mannskraft; wie die Locken ergrauen, geht auch Goethes Poesie unaufhaltsam in die Prosa, die didaktische Breite, die behagliche Contemplation über, während bei Schiller freilich auch auf der Sonnenhöhe seiner Poesie Nebelflecken der prosaischen Reflexion sich zeigen, und mitten im siegreichen Kampfe gegen diese ihm wohl bekannten Mängel der Tod ihn abrief.

Die romantische Schule war ein neuer Versuch, den Boden der Poesie dem Elemente der Naivetät zurückzugeben. Da das Studium der Alten und der kritische Geist des Protestantismus vorzüglich es waren, welche die neue Poesie in jene Klarheit des Bewußtseins, aber auch nahe an die Schwelle der prosaischen Besonnenheit geführt hatten, so wurde nun das Mittelalter heraufbeschworen, das Volkslied, das Volksbuch zum Loosungswort gemacht. Wenn so das subjektive Verhalten des Dichters zu seinem Stoffe ganz zur Naivetät jener alten guten Zeit zurückkehren sollte, so wurde an die objektiven Gebilde der Phantasie eine entsprechende Forderung gestellt: die Welt, welche der Dichter darstellt, sollte, wie die Anschauungsweise des Mittelalters es meinte, nicht die Wirklichkeit mit ihrem verständigen Nexus darstellen, die Charaktere sollten nicht von einfach menschlichen Motiven zu einem klaren und konsequenten Handeln bestimmt erscheinen; die Natur sollte als Schauplatz von Wundern kaleidoskopisch ihre Gestalten wechseln, die Charaktere in geheimnißvollem Helldunkel zwischen unendlichen, unsagbaren Gefühlen und illusorischen Willenserregungen schwanken: kurz die Welt sollte eine phantastische, abentheuerliche und mährchenhafte

sein, die Phantasie sollte im Mondlichte mit Feen spielen, mit Nixen in Wellen plätschern, mit Salamandern in zackigen Flammen flackern, sie sollte traumartig wirken; man nahm es mit dem Ausdrucke, daß der Dichter in einer Art von Wahnsinn schaffe, sehr ernstlich. Es war aber nicht ein natürliches, sondern ein gemachtes, ein künstliches wiederbelebtes Mittelalter, es war Theorie und Grundsatz, so zu dichten, von der Philosophie der Zeit vielfach bestimmt, es war eine Spiegelung einer längst verschwundenen Zeit in einem ihr entwachsenen Bewußtsein, es war Manier; daher es nur scheinbar ein Widerspruch ist, wenn gerade die Romantiker das berüchtigte, zu viel verschrieene Prinzip der Ironie aufstellten. Indessen konnte es nicht fehlen, daß ächt poetische Naturen, im Zorne über die Prosa, die selbst während der Glanzperiode neuer Poesie fortfuhr, breite Bettelsuppen zu kochen, und fortfahren wird, so lange die Welt steht, im Zorne darüber und im Gefühle des ewigen Rechtes, das sich die Naivetät im Gebiete der Poesie vorbehält, dieser Schule sich anschlossen, die ja ohnedieß in der jugendlichen Lyrik Goethes, in mancher seiner schönsten Romanzen und Balladen einen großen Vorfechter hatte. Je gesunder freilich diese Naturen, desto weniger konnten sie sich in der Einseitigkeit der Schule abschließen, desto gewisser nahm ihre Phantasie im Fortgange ihrer Läuterung auch das Element höherer Besonnenheit, plastischer Klarheit in sich auf. Tieck selbst fand, freilich nicht ohne viele und schwere Rückfälle, den Uebergang in die Poesie gesunder, naturgemäßer, darum aber nicht gemeiner Wirklichkeit in seinen Novellen, Uhlands Muse beschränkte sich nicht auf die nordische Nebelwelt, sondern schwang sich, wenn sie auch ihre Gegenstände aus dem Mittelalter

zu nehmen immer liebte, doch durch den Geist ihrer Auffassung und Darstellung in hellere Zonen, wo vom klaren Himmel edle rein menschliche Gestalten in gediegener Rundung und scharfen Umrissen sich abheben.

Während nun diese Schule ihrem Ableben sich näherte, veränderte sich mehr und mehr die Physiognomie der Zeit. Die Revolution, der Liberalismus, die Technik, die materiellen Tendenzen, die Cultur, die alles beleckt, die Philosophie, die den letzten Rest des Unmittelbaren in die Vermittlung des Denkens hereinzuziehen systematisch fortfuhr, der Geschäftsdrang, der uns von Morgen bis Abend an den Arbeitsstuhl fesselt und der zehnten Muse, der Muße, ihr bischen Lebensluft vollends zu erdrücken droht: Alles dies verschwor sich gegen die poetische Stimmung und stellte vor die letzte Wiese, auf der ein Dichter schlendern mochte, den Schlagbaum der Sorge. Die Dialektik ergriff nun auch das sittlich sociale Leben und rüttelte mit kritischen Zweifeln an seinen bemoosten, uralten Grundpfeilern. Die Menschheit ist unverwüstlich gesund, sie wird auch aus diesen Wirren verjüngt aufstehen; aber der Poesie konnte man unter diesen Umständen wenigstens für die nächste Folgezeit keine heitere Zukunft prophezeihen. Andere Thätigkeiten des Geistes, die Ueberlistung der Materie im Gebiete des Zweckmäßigen, die Wissenschaft werden die ersten Heilkräfte aus diesem Bade ziehen; die üblen Folgen für die Poesie zeigten sich bald. Man verlor den Standpunkt, aus welchem allein ein Dichter zu beurtheilen ist, man rief ihn an. halt! nicht so schnell! du mußt dich erst ausweisen, ob du auch die Fragen der Gegenwart, die großen speziellen Probleme in dein Gedicht aufgenommen hast! Nun soll sich freilich die Brust

des Dichters niemals der Gegenwart und ihrer bewegenden Ideen verschließen, aber es fragt sich, ob diese Ideen reif sind zur poetischen Gestaltung, und darum kümmerte man sich nicht, man übersah, daß es sich nicht nur darum handelt, ob der Dichter die Zeitfragen, sondern noch vielmehr wie, ob er sie auf poetische Weise in sein Werk aufgenommen, ob er sie in ästhetischen Körper gewandelt hat. Produkte, denen man die didaktische Tendenz, die Absicht, modern zu sein, an der Stirne ansah, wurden um des bloßen Stoffes willen als Gedichte gerühmt. Ein Lyriker, dessen produktive Jugend noch in die letzten Tage der Romantik fiel, versetzte dieses Element mit den giftigen Stoffen einer Ironie, welche von der modernen Stimmung die negative Seite ohne das Gegengift in sich aufgenommen hatte, trat als letzter Ausläufer, als irrendes Streiflicht dieser poetischen Abendröthe hervor: Heine. Er ist die giftig gewordene Romantik, der faulige Gährungsprozeß, der ihre Auflösung in ein Afterbild der modernen Freiheit des Selbstbewußtseins darstellt, aber indem er auch in diesem Thun genial blieb, in glänzenden, bunten Farben schillert und noch auf einen Augenblick den Gegensatz der Naivetät und einer sich selbst überspringenden, perfiden Bewußtheit zu einer im Entstehen verschwindenden Einheit zusammenbindet. In Heine stellt sich eigentlich erst dasjenige dar, was Hegel unter Ironie versteht und so eifrig bei jeder Gelegenheit verfolgt.

Seither suchen wir eine neue Poesie und haben sie noch nicht gefunden, werden sie vielleicht erst in später Zukunft finden. In der Hast, Verwirrung und Unmuße dieses Suchens muß sich der Freund der Poesie nach einer Labung sehnen. Wo sprudelt sie denn noch, die klare Waldquelle mit ihren frischen Wassern? Wo

duftet die reine Erdbeere in kühlen, unbetretenen Gründen, auf der noch der Duft der Naivetät liegt? Gewiß, hier, in diesen Gedichten sprudelt der frische Quell, duftet die kühle Frucht! Unbekannt der Welt, in ländlicher Stille den Pfaden der Phantasie nachgehend, schüttet uns hier ein reicher Genius den vollen Segen aus.

Wenn ich hier nun vor Allem sage, daß es ein naiver Dichter ist, welchen einzuführen ich unternehme, so habe ich nicht vergessen, daß in dem Sinne, wie der Dichter des Mittelalters, kein moderner naiv sein kann und soll. Auch ist gar nicht die Rede von einem sogenannten Naturdichter, sondern von einem Manne, der auf reichen Bildungswegen die Schätze des Alterthums, die Kämpfe des ringenden Bewußtseins in Leben und Wissenschaft nicht von sich abgewiesen, aber auch nur so daran Theil genommen hat, wie die Biene, die über Blumen und Disteln hinfliegt, den Honig daraus zu saugen. Er tritt hier als Lyriker vor uns, aber es ist, wie schon oben bemerkt, nicht sein erster Besuch, er gab der Litteratur vor sechs Jahren schon einen Roman, der in unverdientem Dunkel blieb. Doch sind es die Erstlinge seiner Muse, zum Theil schon in jenes epische Werk eingeflochten, die er mit wenigen späteren Geschenken des Genius in einen Strauß gebunden uns hier reicht. Die Mehrzahl dieser Lieder nun ist als naiv in dem Sinne zu bezeichnen, daß sie in der Stimmung des Volksliebs empfangen sind; man sieht ihnen an, daß sie gesungen sind, wie der Vogel singt, der auf dem Zweige sitzet, durchaus geworden, nicht gemacht, im Ausdruck schlicht; wie das Volkslied lassen sie sich nicht lesen, ohne sie innerlich oder laut in die Lüfte zu singen; die Empfindung ist ganz in der Gestalt ausgesprochen,

wie sie in dem einfältigen Gemüthe des Volkes unvermischt und unreflektirt waltet. Haben wir — da die mittelalterlich naive Gestalt des Bewußtseins ein integrirendes Moment des Romantischen ist — diese Naivetät als romantisch zu bezeichnen, so ist in diesem Zusammenhange sogleich ein wesentlicher weiterer Charakterzug dieser Gedichte hervorzuheben: Mörike liebt das Wunderbare, das Geister- und Mährchenhafte, kurz das Phantastische in einem Grade, in welchem nur die norddeutschen Romantiker, aus der schwäbischen Gruppe blos Just Kerner es zum herrschenden Geiste ihrer Poesie erheben, während Uhland und Schwab lieber mit den markigen Gestalten und Handlungen gediegener Charaktere verkehren, und das Wunder, wo sie es aufnehmen, häufig aus der Objektivität heraus als bloß inneres Phänomen ins Bewußtsein hineinrücken, wie z. B. Uhland in seinem trefflichen „Der Waller.“ Eine strenge ästhetische Gesetzgebung wird nun allerdings behaupten, daß das moderne Ideal, wie es durch Verschmelzung des romantischen Gehalts mit der Schärfe der klassischen Form unsere großen Dichter Goethe und Schiller hingestellt haben, Ein für allemal nicht eine phantastisch-taumelnde, sondern eine Welt naturgemäßer und innerhalb der Bedingungen des Naturgemäßen zum Ideale gereinigter Wirklichkeit in Anspruch nehme, daß ebendaher die Romantik, sofern sie Poesie des Phantastischen ist, zu den ausgelebten Gestalten des Bewußtseins zurückzulegen sei. Was ferner die Gesittung und das geistige Verhalten überhaupt betrifft, worin die Poesie als dem Schauplatze ihrer Darstellung sich bewegt, so wird verlangt werden, daß sie die Kämpfe des modernen Bewußtseins, die Wirren des tausendfach gebrochenen und reflektirten geistigen Lichtes, das Skeptische und Ironische

in unsern Zuständen keineswegs abweisen und dagegen die verschwundene altdeutsche Einfalt als das Höchste setzen dürfe. Ich antworte: der wahre Dichter unserer neuesten Zeit wird in jenen Gebieten des Unbestimmten, Traumartigen und der glücklichen Blindheit eines unkritischen Bewußtseins freilich nicht seine bleibende und einzige Wohnstätte aufschlagen; diese Klänge werden, nur unter anderen, auch bei ihm vorkommen; aber sie werden es auch gewiß, wenn wir ihm das specifisch Poetische in ungemischter Aechtheit sollen zuerkennen dürfen. Es ist nicht die höchste und reinste Gestalt der Phantasie, wo sie traumartig phantastisch wirkt, aber wer eine reiche Phantasie hat, der wird ihr neben der höheren und rein idealen Thätigkeit gerne auch diese Spiele gönnen, wie Raphael, derselbe, der die Sixtinische Madonna malte, mit großer Vorliebe die Arabesken im Vatikan entwarf. Er wird dazu um so mehr berechtigt sein, weil die Poesie dem platten Verstande, der von ihr nur eine Copie der Dinge in ihrer gemeinen Deutlichkeit erwartet, von Zeit zu Zeit in phantastischer Gestalt entgegentreten und ihm ihr zauberisches Traumgesicht zeigen muß, auf daß sein Herz erschrecke und er sehe, daß er sich getäuscht habe, wenn er in der Einfachheit und Klarheit des poetischen Ideals Zugeständnisse für seine prosaische Weltansicht zu finden glaubte, daß der poetische Genius die Dinge nicht läßt, wie sie sind, sondern auf einen neuen, geistigen Boden versetzt und umgestaltet. Ebenso, was die Gestalt des vom Dichter ausgesprochenen Bewußtseins betrifft, ist die schlichte Unbewußtheit des Volkslieds, seine wortarme Innigkeit allerdings nicht die Gesittung und Stimmung, auf welche ein moderner Dichter die Poesie kann beschränken wollen; aber wenn er sich diejenige Nai-

vetät, welche, bei allem übrigen Unterschiede in den Graden der Reflexion des Bewußtsein auf sich selbst, ein specifisches Merkmal der Poesie aller Zeiten bleiben muß, rein bewahrt hat, so wird er dies unter Anderem immer auch dadurch beweisen, daß er naive Lieder im engeren Sinne der volksthümlichen Naivetät dichtet. Es ist nicht die einzige, aber es ist eine Probe des Dichters, daß er auch in dieser Region sich unbefangen bewege, und ich gestehe: wenn man mich fragt, ob derjenige Grad von Reflexion und Bewußtheit, den die Gedichte Rückerts an der Stirn tragen, nicht über die Grenze der ächten Poesie hinausgehe, so suche ich bei ihm ein Lied, ein reines Lied im Tone der Naivetät, der volksthümlichen Stimmung; ich suche und finde, daß er, wo er naiv sein will, sich immer nicht enthalten kann, witzig zu sein, und nun zweifle ich, bei aller übrigen gerechten Bewunderung seiner Kunst, ob wir ihn unter die Dichter zählen dürfen, bei denen das specifisch-Poetische rein und unvermischt wirkt. Gehe ich aber an Uhlands Haus vorüber, sehe ich eine Truppe von Handwerksburschen Arm in Arm vorüberziehen, und höre sie mit dem Ausdruck der innigsten Empfindung singen: „Ich hatt' einen Kameraden" u. s. w., unbewußt, wer der Verfasser sei, nicht ahnend, daß er ihnen aus dem Fenster zuhört, dann weiß ich gewiß, daß Uhland ein ächter Dichter ist.

Wir haben aber erst die eine Seite unseres Dichters ins Auge gefaßt, die naive. Der Bruch mit der Naivetät hat seinen Ursprung in einem Bruche des Geistes mit der Natur und Unmittelbarkeit überhaupt. Die zwei Flüsse, Natur und Geist, gingen im Alterthum vereinigt in Einer Strömung, das Christenthum riß sie auseinander, um sie höher zu versöhnen. Wir schiffen auf dem

einen und blicken sehnsüchtig nach den Ufern des andern hinüber — was Schiller sentimental nennt. Ruht der naive Volksdichter noch halb unbewußt in der Substanz, so blickt der sentimentale mit wehmüthigem Auge nach ihr, von der er sich getrennt weiß, hinüber, wie nach dem verlorenen Glücke der Kindheit. Bei diesem Gefühle des Gegensatzes darf es nicht bleiben, dieß wäre die falsche, die schwächliche Sentimentalität. Er wird die Natur wieder zu sich herüberziehen, an seiner Brust erwärmen, und sie wird wie Pygmalions Statue vom Marmor-Gestelle steigen. Ist es überhaupt Aufgabe des ästhetischen Ideals, daß es Personbildend sei (man gestatte mir Schleiermachers geistvollen Ausdruck), so wird uns der Dichter stets die vor dem Verstande und jeder prosaischen Betrachtung getrennten Hälften der Welt, Subjekt und Objekt, Natur und Geist zu Einem Ganzen vermählen, so daß der Eine Mensch wieder dasteht, der in der Urzeit in bewußtloser Unschuld sich als Einheit von Seele und Leib genoß, dann durch Schuld und Zerrissenheit seine Einheit einbüßte, um sie verdoppelt wiederzugewinnen. Der Dichter wird der Natur ein Auge geben, daß sie geistig blicke, und einen Mund, daß sie rede; er wird den Menschen mit Sonne und Erde, Fluß und Wald wieder in den ursprünglichen Rapport setzen und an die Brust der Mutter zurückführen, er wird dadurch die ganze gewaltige Erschütterung hervorbringen, wie nach Plato der Weise staunend erschrickt, von der ἀναμνησις der ewigen Idee der Schönheit überrascht, wenn er eine schöne Gestalt erblickt. Ich hoffe, durch wenige Proben darzuthun, daß unser Dichter den Zauberstab führt, diese Beseelung der Natur und diese Naturwerdung des Geistes, wodurch die Persönlichkeit des Weltalls hergestellt wird, zu bewirken.

Aber nicht nur die äußere Natur ist durch jenen Bruch des Bewußtseins uns zu einem gegenüberstehenden Objekte geworden, das wir aufs Neue erst wieder herüberzubringen streben, auch das Bewußtsein des Subjekts hat sich in sich verdoppelt, das Ich ist sich selbst in einer Schärfe der Trennung, die keinem früheren Bildungszustande möglich war, Objekt geworden, und in der modernen Poesie wird daher auch der Mensch als ein sich selbst gegenüberstehendes und sich suchendes Wesen erscheinen, er wird sich als sein Doppelgänger ins Auge sehen und sich als seinen alten Bekannten wiederfinden, er wird sich seiner erinnern. Dem Manne wird an der Stätte, wo er seine Jugendjahre durchlebt, der Knabe begegnen, der er war; die Gestalten seines Bewußtseins, durchlebt oder noch gegenwärtig, werden ihm im Spiegel erscheinen, das Gefühl wird sich selbst beschauen, ohne darum seine Wahrheit zu verlieren, selbst der Witz wird in den Wogen der eigenen Gemüthswelt seine Delphine scherzen lassen, ohne sie darum zu trüben; ja die Mängel der eigenen Individualität und jeder andern wird der Geist im Bewußtsein der Nothwendigkeit dieses Widerspruchs humoristisch belächeln. Doch daß wir nicht sogleich von tieferer Komik hier reden; Mörikes Laune klingt in dieser Sammlung nur als epigrammatischer Witz und hier und da in Balladen als phantastische Komik, den eigentlichen Humor, der nicht ein einzelnes Bild oder ein Witz, sondern eine Weltanschauung und eine Persönlichkeit ist, hat er sich für das epische Feld vorbehalten, wie denn der Roman Maler Nolten in Larkens und in dem Barbier Wispel zwei treffliche humoristische Figuren, jene im hohen, diese im niedrigeren Style, aufzuweisen hat, deren Einführung zwischen die ernsten Figuren dem ganzen eine Begleitung der tiefsten Ironie

giebt, um so mehr, da die humoristische Laune des Schauspielers Larkens auf Melancholie ruht. Hier ist von dem Uebergange im Allgemeinen zu reden, den Mörike's Muse aus der Dämmerung volksthümlicher Naivetät in das bisher bezeichnete Reich des bewußten Geistes, in das helle Licht der Besonnenheit und künstlerischen Weisheit genommen hat.

Offenbar nun ist es, die Universalität und schöne Humanität des Gemüths als erste Bedingung natürlich vorausgesetzt, der Geist der Griechen und Römer, der in ihm die Vereinigung der germanischen Innigkeit und der nordischen Phantasie mit der hellen und heiteren Form der höheren künstlerischen Bewußtheit vermittelt hat. Die griechischen und römischen Elegiker vorzüglich und das alte Epigramm scheinen von großem Einfluß auf ihn gewesen zu sein. Der heitere, harmonische Geist der alten Lyrik, wo auf mäßig erregten Wellen des Gefühls oder Affects der Geist sich im Kahne der Betrachtung schaukelt und bald fröhlich, bald wehmüthig, das Maaß des Schönen niemals überspringend, in das Spiel hinuntersieht, diese Grazie, dieses Ebenmaaß, wie es ihm freilich in noch höherer Bedeutung aus dem Epos und der Tragödie der Griechen und aus Goethe, dem modernen Homer, entgegentrat, um ihn zu größeren und objectiveren Dichtwerken zu begeistern: dies war es, was unsern Dichter aus dem Schattenreich der Träume in den hellen Aether, aus dem gothischen Dunkel in die lichten Säulengänge der Weisheit heraufführte. Ich rede hier nicht nur von denjenigen seiner Gedichte, welche nach Inhalt und Form antik sind, sondern auch von solchen, die ganz das romantische Gemüth athmen mit seinem Mysticismus und der Unendlichkeit des innern Nachhalls, den jede angeschlagene Saite

in ihm weckt: auch diese erscheinen durch diese Klärung und Lichtung des Formsinns in einer so edlen und ideellen Form, wie Goethe, Schiller, Hölderlin, genährt vom Genius der Alten, sie in ihre Gewalt bekamen. Wo aber der Dichter wirklich ins alte Hellas wandert und in seinen Tempeln die alten Götter aufsucht, da am bestimmtesten ist er mit Hölderlin zu vergleichen. Die alte Mythologie ist für uns eine Sammlung abgebleichter Gestalten, wir wissen, es sind allgemeine Potenzen, Krieg, Recht, Liebe. Wein u. s. w., die hier versinnbildlicht sind, und sie erscheinen uns daher, in der jetzigen Kunst und Poesie nachgeahmt, als kalte Allegorieen, so lange der Dichter nicht die Schöpferkraft hat, diese Schatten neu zu beleben. Dies kann ihm nur gelingen, wenn er (freilich klarer und mit bloß poetischer Illusion) den Prozeß in sich wiederholt, wodurch die Götter entstanden. Es hat wohl noch jetzt Jeder solche Momente, wo es ihm plötzlich ganz begreiflich wird, wie die Alten auf die Dichtung der Götter kamen; es sind Momente, wo wir auf eklatante Weise eine natürliche oder sittliche Macht in ihrer ganzen Bestimmtheit und Nothwendigkeit jedes Einzelne, das sie umfaßt, überwinden und widerstandslos sich ausbreiten sehen. Ein plötzlicher Schrecken ergreift eine Masse, oder ein plötzlicher Muth; eine gewaltige Bewegung der Phantasie verschlingt in einem Subjekte die nüchterne Besonnenheit des Verstandes und redet aus ihm in der Sprache dunkler Bilder; die Leidenschaft der Liebe reißt jeden Vorsatz, den ihr der Wille entgegenzustemmen sucht, mit fort; der Wein benebelt Sinn und Verstand: hier scheint eine Nothwendigkeit gegeben, deren Zusammenhang sich durch kein vermittelndes Denken expliciren lasse, die Alten standen ohnedies nicht auf dem Standpunkte des Prag-

matismus, der aus Gründen erklärt, und die Grenze der Beobachtung überhaupt oder der Selbstbeobachtung ward (wie Schleiermacher es scharfsinnig von dem christlichen Glauben an den Satan nachweist), dadurch mit bunter Hülle verdeckt, daß man den Grund der Erscheinung aus dem Innern des Subjekts oder aus dem Naturzusammenhang hinauswarf in eine außerweltliche Person und sagte: das hat ein Gott gethan. Ebenso, auch ohne Beziehung auf das subjektive Leben, wenn wir das Wirken einer Naturpotenz in seiner Prägnanz, wie es Alles, was in ihre Sphäre fällt, mit siegreicher Sicherheit trägt, nährt oder zerstört, in ästhetischer Stimmung betrachten, so werden wir uns leicht in die Anschauung hineinfühlen, daß hier ein Gott walte. Das Licht: wie nahe liegt es, dieses alle Räume durchfliegende, siegreiche, manifestirende Wesen zu vergöttern! In diesem Geiste hat Hölderlin in seinem Gedicht „an den Aether“ den Drang aller Wesen nach freier Luft, an sich eine ganz einfach physische Erscheinung, die dem Naturforscher nichts als ein Bedürfniß von Sauerstoff u. s. w. ist, so edel dargestellt, daß uns der Luftraum ganz von selbst zu einem Subjekt, zu einem Gott wird. Wir werden Aehnliches bei Mörike finden. Natürlich wird der germanische Dichter diesen Göttern einen Zug von Geistigkeit und Verklärung leihen, den sie in ihrer alten Heimath nicht hatten, wie Goethe auch der Iphigenie sein deutsches Herz einhauchte, wie Uhland im Ver sacrum einer düsteren Vorstellung einen wohlthuend edlen Ton im Geiste der Humanität hellerer Zeiten lieh. Uhland hat ebenfalls aus dem gothischen Dämmerscheine zu einer idealen Classicität den Uebergang gefunden; auch innerhalb der volksthümlichen und mittelalterlichen Sphäre liebt er das Klare und Gediegene, scharf

umrissene Charaktere, während Mörike, wo er in dieser Sphäre verweilt, im Geiste eines Arnim und Brentano die Phantasie durch Nebelheiden schweifen, auf schnaubendem Rappen an Elfen und Feen vorüberjagen läßt. Seine Phantasie ist in diesem Gebiete träumerischer, schwelgerischer, verweichlichter und verzogener, als die Uhland'sche, der gerade diejenige Trockenheit im rechten Maaße besitzt, die der Poesie als sichere und feste Basis so nothwendig ist, wie dem Körper die Ferse und der Ballen, um sich fest an den Boden zu stemmen. Einigen Liedern fehlt aber auch Uhlands und Schwabs körnige Bestimmtheit nicht, und in weiteren Sphären erhebt er sich entschieden zu künstlerischer Klarheit.

Hat sich dieses offene Gemüth auch den Schmerzen und Leiden des modernen geistigen Lebens erschlossen? Daß die Gestalt der zerrissenen Subjektivität ihm nicht fremd ist, beweist eine der schönsten Parthien im Maler Nolten, welche sich doch von jeder häßlichen Disharmonie und negativen Ironie ganz ferne hält. Als Lyriker aber bleibt er ganz im Geleise einer harmonischen Stimmung; die Töne des Schmerzes werden nie zum wilden Schrei, die Wunden heilen leicht, es ist hier nichts Titanisches, nichts Byron'sches zu sehen. Sein Genius erscheint in dieser Milde mehr als ein weiblicher, denn als ein männlicher, man fühlt jenen Geist der Sänftigung alles Wilden, der Ebnung alles Unebenen und Heilung alles Verstörten, den eine edle Weiblichkeit um sich verbreitet.

Am wenigsten wird der Wohlschmecker, der das Wildpret nur im Uebergange zur Fäulniß liebt, in diesem Büchlein seine Rechnung finden, er wird nichts von dem haut goût der Blasirtheit und Abgeschlagenheit entdecken. Unser Dichter ist, wie billig, in natürlichen Dingen unverblümt, die Sinnlichkeit pulsirt in

voller Kraft, aber es ist die Kraft der Jugend, nicht der künstliche Reiz abgeschwächter Natur. Man halte uns nicht für pedantisch; es sollen der Dichtkunst objectiv keine Grenzen gesteckt werden, sie beleuchte immer mit ihrer Fackel die dunkelsten Falten des Seelenlebens, sie lasse uns den ganzen Trotz prometheischer Empörung sehen, sie durchwandre die Höhlen der tiefsten Verwirrung und Verirrung; sie fahre kühnlich in die Hölle, wie die Legende von Christus erzählt. Nur ihr Engel verlasse sie nicht. Und so lange kein Dichter da ist, der die Wehen des jüngsten Zeitgeistes treu an der Hand dieses Begleiters durchwandert hat, seien wir zufrieden, eine edle Muse mit rein harmonischen Gestalten verkehren zu sehen.

Wir wollen jetzt unsern Dichter durch die in unbestimmtem Umrisse bezeichneten Sphären begleiten und uns dadurch das Bild seiner Persönlichkeit zu individueller Bestimmtheit erheben.

Nicht wenige dieser Lieder bewegen sich so natürlich und so ganz von selbst im Elemente der Naivetät, daß man schlechtweg sagen muß: dieß sind Lieder, ächte Lieder, daß man bei den ersten Zeilen schon von Weitem jene Melodien hört, nach welchen junge Bursche und Dirnen des Sonntags unter der Linde des Dorfes ihre alten Lieder singen. Man lese folgenden einfachen Klang aus dem Herzen treulos verlassener Liebe:

Agnes (S. 76).

Rosenzeit! Wie schnell vorbei,
Schnell vorbei
Bist du doch gegangen!
Wär mein Lieb nur blieben treu,
Blieben treu,
Sollte mir nicht bangen

Um die Ernte wohlgemuth,
Wohlgemuth,
Schnitterinnen singen.
Aber ach! mir kranken Blut,
Mir kranken Blut
Will nichts mehr gelingen.

Schleiche so durch's Wiesenthal,
So durch's Thal,
Als im Traum verloren,
Nach dem Berg, da tausend Mal
Tausend Mal
Er mir Treu geschworen.

Oben auf des Hügels Rand,
Abgewandt,
Wein' ich bei der Linde,
An dem Hut mein Rosenband,
Von seiner Hand,
Spielet in dem Winde.

Hier ist nichts zu declamiren, keine Rhetorik, man muß singen, sogleich singen, man hört schon innerlich die Töne des wehmuthsvollen Refrains im Echo der Thäler verklingen, so hinschwindend, so vergehend, wie die Gestalt, die wir vor uns sehen und die nichts ist als eine todtkranke Erinnerung an ein entschwundenes Glück; sie sagt es nicht, nur in abgebrochenen Lauten entbindet sich der Schmerz, aber sie ist es. Dadurch ist Ohr und Auge der Phantasie gerade so, wie es durch die ächte Lyrik soll, angesprochen, wir sehen vor uns und hören diese tönende Gestalt der Unglücklichen, Sinn und Musik fallen in Eins, und unser ganzes Herz klingt und tönt sympathetisch mit. Die Schlußlosigkeit ferner ist ganz im Charakter des reinen Lieds: das flatternde Band schwebt noch eine Weile vor unsrer Phan-

tasie, ein Bild der Untreue, und unser Gefühl zittert wie in unbestimmt verschwebenden Tönen der Windharfe fort.

Milder, doch ebenso tief aus dem Herzen, klagt das verlassene Mägdlein (S. 23).

Früh, wann die Hähne kräh'n,
Eh die Sternlein verschwinden,
Muß ich am Herde stehn,
Muß Feuer zünden.

Schön ist der Flammen Schein,
Es springen die Funken,
Ich schaue so drein,
In Leid versunken.

Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Daß ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Thräne auf Thräne dann
Stürzet hernieder,
So kommt der Tag heran, —
O gieng er wieder!

Nicht so hinreißend musikalisch ist dieses Lied, mehr betrachtend, wie das Mädchen selbst äußerlich ruhig vor dem knitternden Feuer steht, aber ganz ebenso wie das erste nicht nur auf die Empfindung, sondern durch ein bestimmtes klares Phantasiebild erst auf diese wirkend. Ueberhaupt, wenn alle Poesie der Phantasie, welche wesentlich ein inneres Sehen ist, ein bestimmtes Bild vorüberführen muß, wie kann die Lyrik, welche allerdings mehr als die andern Gattungen der Poesie noch unmittelbar mit der Musik verwachsen im Elemente subjectiver Empfindung ver-

weilt, in ihrer Art dennoch dieser Pflicht genügen? Ein bestimmtes Bild muß auch sie geben, und zwar noch außer dem rythmisch-musikalischen Sprachkörper. Spricht nun der Dichter rein subjectiv seine eigene Empfindung aus, so ist der Körper, den diese dennoch auch so annehmen muß, seine eigene Person, ganz erfüllt von der dargestellten Gemüthsbewegung. Darum sind jene Gedichte „An die“ u. s. w. die jetzt immer seltener vorkommen, so prosaisch. „An die Freundschaft, die Freude, die Unsterblichkeit u. dergl.“. Da stellt der Dichter den Gegenstand als ein Abstractum aus sich hinaus sich gegenüber und singt an ihn hin, er bleibt äußerlich. Der Dichter soll vielmehr sich selbst als durchdrungen von der darzustellenden Empfindung einführen, sie soll Eins mit ihm sein, nicht er soll an sie hin, sondern sie soll aus ihm singen, dadurch ist sie individualisirt, verkörpert; der Dichter selbst ist die tönende Gestalt. Ein bestimmterer Schritt zur Objectivität und der Keim des Epischen und Dramatischen innerhalb der Lyrik, der sodann in der Ballade und Romanze schon deutlich hervortritt, ist es, wenn der Dichter sein Gefühl in eine fremde Gestalt, die er vor uns hinführt, so hineinlegt, daß diese durchaus das Organ wird, durch welches hindurchklingend jene Empfindung zu uns herübertönt. Mit der objectiveren Form muß hier auch der Gehalt objectiver, er kann nicht ein unbestimmtes Privatgefühl sein, und der Dichter hat zu bewähren, daß er sich in jede menschliche Lage hineinzuempfinden vermag. So steht hier das arme verlassene Kind sinnend am Feuer, sie hat bei dem gewöhnlichen Geschäfte des Haushalts ihr Unglück vergessen, da plötzlich kommt die Erinnerung desselben über sie: hier haben wir ein ganz klares kleines Gemälde, wer es nicht innerlich deutlich

sieht, muß kein geistiges Auge haben; dieses Gemälde ist aber ganz lyrische Empfindung.

Einen andern Charakter nimmt der Schmerz über die Untreue des Geliebten in dem schönen Liede S. 74 an; eine bestimmte Natur-Erscheinung singt dem liebenden Mädchen das Lied von der Untreue, sie hält den Wind an: „Sausewind! Brausewind! Dort und hier, Deine Heimath sage mir!“ Der Wind will nicht Rede stehen: „Kindlein, wir fahren Seit vielen Jahren Durch die weit weite Welt, Und möchten's erfragen, Die Antwort erjagen Bei den Bergen, den Meeren, Bei des Himmels klingenden Heeren, Die wissen es nie u. s. w.“ Da fragt sie die Winde: „Halt an, Gemach, Eine kleine Frist! Sagt, wo der Liebe Heimath ist, Ihr Anfang, ihr Ende?“ und erhält die Antwort: Wer's nennen könnte! Schelmisches Kind! Lieb ist wie Wind, Rasch und lebendig, Ruhet nie, Ewig ist sie, aber dein Schatz nicht beständig“ u. s. w. Dieses schöne Lied stellt jene organische Einheit, in welche Gehalt und innere sowohl als äußere Form miteinander treten sollen, besonders musterhaft dar; jene instinctmäßige Symbolik hat es gedichtet, die in Wort und Rhythmus die Natur-Erscheinung und eingehüllt in ihre Anschauung die geistige Bewegung an Ohr und Sinn bringt. Weil wir eben von dem Thema der unglücklichen Liebe reden, weise ich hier noch auf das ächt im Volkstone gehaltene Lied „Die Schwestern“ (S. 79) hin. Zwei Schwestern gleichen einander wie ein Ei dem andern, man wird ihre lichtbraunen Haare nicht unterscheiden, wenn du sie in Einen Zopf flichtst, sie sitzen an Einer Kunkel, schlafen in Einem Bett, aber:

„O Schwestern zwei, ihr schönen,
Wie hat sich das Blättchen gewendt!
Ihr liebet einerlei Liebchen —
Jetzt hat das Liedel ein End'."

Doch einmal wird die Liebe auch glücklich, es gilt nur noch zu warten und man hat indessen Zeit zu einem Scherze (Die Soldatenbraut 192). Den verliebten Jägersmann erinnert des Vogels Tritt im Schnee an die zierlichen Züge, die ihm die Hand des Liebchens aus der Ferne schreibt: „Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee u. s. w." (Jägerlied S. 19). Wie niedlich, wie lieblich ist dieser Gedanke, bei den zierlichen Fußstäpfchen der Wachtel, des Rebhuhns im Schnee der Federzüge des Liebchens träumerisch zu gedenken! Wie einfach groß dann der zweite Vers, wo der schlichte Jägersmann den Reiher in die Lüfte hoch steigen sieht, dahin weder Pfeil noch Kugel fleugt: Tausendmal so hoch und so geschwind Die Gedanken treuer Liebe sind. Endlich vereinigt wohl auch eine glückliche Stunde die Getrennten zu ungetheilter Gegenwart und in unschuldigem Muthwillen läßt uns der Dichter ihr Glück errathen, da wir am Morgen nach einer stürmischen Nacht einen schönen Burschen einem schüchternen Mädchen auf der Straße begegnen sehen: Wie sehn sich freudig und verlegen Die ungewohnten Schelme an! Das Mädchen geht vorüber, — der Bursche träumt noch von den Küssen, Die ihm das süße Kind getauscht, Er steht, von Anmuth hingerissen, Derweil sie um die Ecke rauscht.

Das letztere Lied gehört nicht mehr ganz unter die volksthümlichen; die Sprache ist die der Gebildeten, anmuthige Betrachtung, der Stoff aber in seiner Einfachheit und unschuldigen Sinnlichkeit

naiv. Nach Sprache und Ton ganz im Volks-Elemente hält sich das hübsche, schalkhafte Lied: Storchenbotschaft S. 24. Der Schäfer ruht in seinem Wagen, da knopert und klopft es, bis er öffnet, da stehen zwei Störche aus der Heimath am Rhein und gestehen ihm klappernd, daß sie sein Mädel in's Bein gebissen haben; da sie zu zweien sind, so fragt der Schäfer: es werden doch hoff' ich, nicht Zwillinge sein? Da klappern die Störche im lustigsten Ton, Sie nicken und knixen und fliegen davon. Mit glücklichem Takte benutzt der Dichter bei solchen Stoffen alterthümliche oder provinzielle Formen, wie im Anfang ächt volksmäßig: „Des Schäfers sein Haus und das steht auf zwei Rad, Steht hoch auf der Heiden so frühe wie spat.“ Ziefer für Geziefer u. dergl.

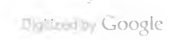
Die Phantasie, in der Dämmerung volksthümlichen Bewußtseins schweifend, irrt gerne in das Reich der Wunder, der Phantasmagorie hinüber, und in dieser Art ist denn Alles, was uns der Dichter von Balladen und Romanzen giebt. Kein historischer Stoff im engeren oder weiteren Sinne, lauter mythische, mährchenhafte. Wir haben hierüber bereits oben gesprochen. Es soll diese Region dem Dichter keineswegs verschlossen oder verkümmert werden; es ist aber zu wünschen, daß er seine Phantasie an den markigen Gestalten der Geschichte zur Begrenzung und Bestimmtheit zusammennehme. Dann wird es ihm gelingen, große Leidenschaften, welthistorischen Gehalt in rein menschlichen Sphären wirkend, darzustellen. Der unstete Fackelschein ist schön, aber wir sehnen uns doch auch nach der reinen Flamme der Weisheit; Mondschein ist schön, aber nach seinem ungewissen Lichte möchten wir auch die Sonne, nach der Nacht den Tag. Es er-

scheint hart und paradox, aber es kann nicht verschwiegen werden: das Premiren des Wunderbaren in der Poesie ruht ebenso auf dem abstracten Verstande, wie der Feind, gegen den eben das Wunderbare opponirend auftritt, die prosaische Weltansicht. Die prosaische Weltansicht hält die naturgemäße Wirklichkeit für Gott- und Geist-verlassen; die Phantastik läßt Gott und Geist in dieselbe einbrechen, aber indem dieß auf wunderbare Weise geschieht, also die Naturgesetze erst weichen müssen, damit die Idee Platz habe, ist zugestanden, daß der gesunde Verlauf an sich die Idee ausschließe: was eben das Princip der Prosa ist. Es ist wie der Supranaturalismus in der Theologie. Mörike schwebt, er hat die Füße nicht am Boden, er hat Schritte gethan, ihn zu gewinnen, den größten in seinem Roman, allein er thue noch entschiednere und reinige sich vollends von allem Trüben und Bodenlosen. Heimisch ist es unserem Dichter bei den Nixen in ihrer krystallenen Grotte, im Zauber-Leuchtthurm (169), wo des Zauberers Tochter die Schiffer hinlockt, daß Schiff und Mann zu Grunde sinkt, einen Geisterzug sieht er nächtlich zum Mummelsee schweben, er hört leise die Gebete der Geister schwirren, sie tragen ihre Königin zu Grabe, versenken ihren Sarg in die Wogen, die in grünlichem Feuer über ihm zusammenschlagen und tief unten hört man nun ihre Lieder summen. Es ist nicht die breitgetretene und tausendmal dagewesene Balladen-Manier, Mörike ist ganz Dichter und zieht uns, als hätten wir diesen Eindruck zum erstenmale, ganz in diese mystischen, bangen Gefühle und Anschauungen hinein. Besonders mit dem unsteten Geiste des Windes hat er gerne zu thun. Jung Volker, der lustige Räuber (eine herrliche Figur aus dem Maler Nolten) ist

vom Winde empfangen, seine Mutter, ein schön frech *) braunes Weib, wollte nichts vom Mannsvolk wissen, sie rief lachend: möcht' lieber sein des Windes Braut, denn in die Ehe gehen! Da kam der Wind, da nahm der Wind Als Buhle sie gefangen: Von dem hat sie ein lustig Kind In ihren Schooß empfangen (S. 60). Die schöne Müllerstochter lockt den Rittersohn in ihre Mühle, er will sie umarmen, da sausen und singen ihre Zöpfe im Winde, da beschwört sie die Windgeister und fährt mit ihm durch's Fenster hinaus auf die Heide und erdrückt den Liebkosenden an ihrer Brust (S. 26). Diese Ballade ist wirklich gar zu unklar und unbestimmt, ein Extrem nebelhafter Romantik. Ungleich concreter durch die Bestimmtheit des Gegenstands und gewiß etwas Vortreffliches ist das Gedicht S. 85, wo der angstvoll wilde Geist der Feuersbrunst in einem wahnsinnigen Feuerreiter personificirt ist, den man in einer alten Stadt regelmäßig vor Anfang einer Feuersbrunst mit scharlachrother Mütze am Fenster auf und nieder huschen, dann auf klapperdürrer Mähre nach der Brandstätte jagen sieht.

Gehaltvoller jedoch wird diese Poesie des Wunderbaren, wo das Wunder im Dienste einer concreten sittlichen Idee auftritt. Die Ballade „Die traurige Krönung" ist voll Gewitterschwüle und tragischer Angst, ganz im Geiste des Macbeth (S. 70). König Milesint von Irland hat sein Bruderskind ermordet, um sich auf den Thron zu schwingen, die Krönung ward mit Pran-

*) Ich weiß nicht, ob das Wort „frech" auch außerhalb Schwaben vom Volke noch in seiner ursprünglichen Bedeutung (frei) für einen Ausdruck von Kühnheit und Selbstgefühl gebraucht wird. Es gehört unter die erst später unedel gewordenen Wörter.



gen auf Liffeyschloß begangen. O Irland! Irland! warest du so blind? Der König sitzt einsam um Mitternacht beim Pokale, sich seiner neuen Pracht zu freuen, er will sich am Anblick der Krone weiden, sein Sohn soll sie ihm bringen; doch schau, wer hat die Pforten aufgemacht? Ein Geisterzug schwebt herein mit Flüstern ohne Worte, eine Krone schwankt inmitten. Dem Könige, dem wird so geisterschwül:

Und aus der schwarzen Menge blickt
Ein Kind mit frischer Wunde,
Es lächelt sterbensweh und nickt,
Es macht im Saal die Runde,
Es trippelt zu dem Throne,
Es reichet eine Krone
Dem Könige, deß Herze tief erschrickt.

Darauf der Zug von dannen strich
Von Morgenluft berauschet;
Die Kerzen flackern wunderlich,
Der Mond am Fenster lauschet;
Der Sohn mit Angst und Schweigen
Zum Vater thät sich neigen, –
Er neiget über eine Leiche sich.

Aber auch die komische Stimmung weiß der Dichter in's phantastische Element einzuführen, wenn er uns (S. 80) in den Garten des „Schloßküpers“ zu Tübingen geleitet und acht Kegel aus dem Todesschlummer erweckt, welche eigentlich verzauberte Studiosen sind aus der Zopf- und Puderzeit, rothe Röcklein, kurze Hosen, und ganz charmante Leut. Wie komisch klingt es, wenn diese altfränkischen Geister den Küfer in der bekannten stehenden Formel des Volkslieds anreden: ach, Küper, lieber Küper mein! und erzählen, ihr ehemaliger Schoppen-

könig, ein geschworener Weintrinker — kam Tags auf sieben Maß — habe sie in Kegel verzaubert, weil er sie mit ein paar lausigen Dichtern beim sauren Bier, zwar sämmtlich nudelnüchtern, auf der Kegelbahn traf, er habe hierauf, da das Biertrinken ganz in Schwang kam, seine Krone weggelegt — „an mir ist Hopfen und Malz verlorn" und sei in edlem Zorn vom Throne gestiegen, für Kummer und für Grämen zerfallen wie ein Schemen, gestorben und in das tiefe Gewölbe des Schlosses bestattet worden u. s. w. Ob Mörike gut gethan, eine phantastisch scherzhafte Lieblingsfiction aus seinen Jugendjahren, das Mährchen vom sicheren Mann, einem täppischen gutmüthigen Riesen, in welchem die Elemente kaum erst zu den gröbsten Umrissen menschlicher Gestalt sich formirt, im Versmaaß des Hexameters hier aufzunehmen, muß ich bezweifeln. Es ist zwar an sich ganz interessant, wie diese uralte Lieblings-Vorstellung der Deutschen, die Vorstellung von linkischen Riesen, in denen das Volk seine naive, ungehobelte Kraft sich zum eigenen Scherze im Spiegel zeigte, nachdem sie in der Poesie des Mittelalters ein stehendes Thema gewesen war, in der späteren verfeinert als Simplicissimus u. s. w. zum Vorschein kam, hier bei einem ganz modernen Dichter ohne Zusammenhang, vielleicht ohne Bekanntschaft mit dieser altdeutschen Figur wieder hervortritt. Allein der Gegenstand liegt dem Publikum zu ferne, es läßt sich keine Vertrautheit mehr mit einem solchen Bilde bewirken. Die Freunde des Dichters, die sich erinnern, wie er mit seinem trefflichen mimischen Talente diese Figur dargestellt, wie er bei'm Weinglase mit geistesverwandten Freunden diese lustigen, tollen Träume ausgeheckt, erzeugen sich aus dieser speziellen Erinnerung leicht wieder

das Bild, Fremde aber finden sich, weil ihnen diese Supplemente fehlen, nicht zurechte, ja sie denken vielleicht gar an versteckte Räthsel.

Endlich erhebt sich diese Poesie des naiven substantiellen Bewußtseins in das Gebiet der Religion. Vollkommen trifft der Verf. den schlichten Ton der Legende (Erzengel Michaels Feder 87). S. 144 versucht er einen jener herrlichen lateinischen altkatholischen Kirchengesänge, wovon er zugleich meines Wissens zuerst den Text mittheilt, zu übersetzen, es will uns aber die Zeile „war Eis im Herzen“ als Uebersetzung von: O frigus triste etwas pretiös vorkommen. Herrlich ist das Lied: Wo find' ich Trost? (S. 146).

„Eine Liebe kenn' ich, die ist treu,
War getreu, so lang ich sie gefunden“ u. s. w.

Hier seufzt das Herz aus seinen innersten Tiefen zu Gott und fragt in seiner Noth: Hüter, Hüter, ist die Nacht bald hin, Und was rettet mich von Tod und Sünde?

Doch es ist Zeit, daß wir diesen Genius auch in das Gebiet der Kunstpoesie, der klassisch veredelten Form, der reinen Idealität begleiten. Hier dürfen wir sogleich die tiefe Wärme bewundern, mit der er das bewußtlose Naturleben beseelt. Aus dieser Sphäre hebe ich vor Allem das Gedicht: Mein Fluß (S. 62) hervor. Ich setze nur den Anfang her, um jeden Leser, der die Poesie des Badens in einem Flusse kennt und fühlt, nach dem schönen Ganzen lüstern zu machen.

O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl!
Empfange nun, empfange
Den sehnsuchtsvollen Leib einmal
Und küsse Brust und Wange!

– Er fühlt mir schon herauf die Brust,
Er kühlt mit Liebesschauerlust
Und jauchzendem Gesange.

Welche Innigkeit der Begeistung liegt schon allein in der Wendung „er fühlt mir“, wo ist diese Sehnsucht nach der Berührung des Elements, dieses Gefühl der Einheit mit dem All der Natur schöner poetisch ausgesprochen worden? Ein andermal sieht sich das Menschenherz, begierig, dem Naturgeiste sich zu vermählen, von seiner kalten Strenge in sich zurückgeworfen. Der Dichter wendet sich aus dem Grün des Waldes nach dem Ursprung der Quellen, die der Matten grünes Gold durchspielen; zeigt mir, ruft er, die urbemoosten Wasserzellen, Aus denen euer ewigs Leben rollt, Im kühlsten Walde die verwachsnen Schwellen, Wo eurer Mutter Kraft im Berge grollt, Bis sie im breiten Schwung an Felsenwänden Herabstürzt, euch im Thale zu versenden. —

O hier ist's, wo Natur den Schleier reißt!
Sie bricht einmal ihr übermenschlich Schweigen:
Laut mit sich selber redend will ihr Geist
Sich selbst vernehmend, sich ihm selber zeigen.
— Doch ach, sie bleibt, mehr als der Mensch, verwais't,
Darf nicht aus ihrem eignen Räthsel steigen!
Dir biet' ich denn, begier'ge Wassersäule,
Die nackte Brust, ach! ob sie dir sich theile!

Vergebens! und dein kühles Element
Tropft an mir ab, im Grase zu versinken.
Was ist's, das deine Seele von mir trennt?
Sie flieht, und möcht' ich auch in dir ertrinken!
Dich kränkt's nicht, wie mein Herz um dich entbrennt,
Küssest im Sturz nur diese schroffen Zinken;
Du bleibest, was du warst seit Tag und Jahren,
Ohn' ein'gen Schmerz der Zeiten zu erfahren.

Soll ich etwas über diese alterthümliche Kraft, dieses Mark des Verses und der Sprache hinzufügen? Doch nicht immer erscheint die Natur in so abweisender Erhabenheit, dem Dichter wird wohl und warm um's Herz, wenn er im leichten Wanderschweiße durch den Wald voll Vogelsangs wandert und es fühlt der alte, liebe Adam Herbst- und Frühlingsfieber, Gottbeherzte, Nie verscherzte Erstlings-Paradieseswonne. (Fußreise 47.) Voll Jugendfrische glüht sein Inneres auf beim Aufflammen der winterlichen Morgenröthe (An einem Wintermorgen S. 1. Zurechtweisung S. 148), den Frühling fühlt er ahnungsvoll einziehen (Er ist's. S. 37), das leise Weben der Nacht belauscht er, hört in ihrer stillen Einsamkeit der Erdenkräfte flüsterndes Gedränge —

Wie ein Gewebe zuckt die Luft manchmal,
Durchsicht'ger stets und leichter aufzuwehen,
Dazwischen hört man weiche Töne gehen
Von sel'gen Feen, die im Sternensaal
Beim Sphärenklang
Und fleißig mit Gesang
Die goldnen Spindeln hin und wider drehen.

Besonders bezeichnet das schöne Gedicht S. 46. „Im Frühling" die mystisch träumerische Art seiner in unendlich unsagbare Tiefen sich hinabsenkenden Empfindungsfülle. Der Dichter liegt auf dem Hügel, sieht dem Laufe der Wolken, des Flusses zu, das Herz steht offen gleich der Sonnenblume, sehnt sich, dehnt sich in Lieben und Hoffen, die Augen, wunderbar berauscht, thun, als schliefen sie ein, nur noch das Ohr lauscht dem Ton der Biene —

Ich denke dieß, und denke das,
Ich sehne mich, und weiß nicht recht, was:

Halb ist es Lust, halb ist es Klage,
Mein Herz, o sage:
Was webst du für Erinnerung
In golden grüner Zweige Dämmerung?
— Alte, unnennbare Tage!

Im orientalischen Geist nennt er die Nacht einen schönen Mohrenknaben, den Tag seine Geliebte, die jener ewig sucht und nicht erreicht: Tag und Nacht S. 156. Dagegen muß es auffallen, wie ein so ächter Dichter die dunkle Allegorie „Die Elemente" S. 158 verfertigen mochte, so ausgezeichnet übrigens dieses Gedicht durch Wohlklang und einzelne phantasievolle Bilder ist. Es stammt, wie wir wissen, aus der Periode ersten unklaren dichterischen Drangs und findet hierin seine Zurechtlegung.

Der Dichter blickt in seine eigne Brust, seine Vergangenheit erscheint ihm, mit unendlicher Wehmuth wandelt er an der Stätte, wo er die ersten, ahnungsvollen Jünglingsjahre durchlebt hat. Hier bezeichne ich das besonders schöne Gedicht: Besuch in Urach S. 48, woraus ich schon die Strophen anführte, die der Dichter beim Anblick der Wasserfalls im Uracher Thale ausruft. Kennt ihr mich noch, fragt er die besonnten Felsen, „alte Wolkenstühle", die dichten Wälder voll balsamreicher Schwüle, „kennt ihr mich noch, der sonst hieher geflüchtet? Hier wird ein Strauch, ein jeder Halm zur Schlinge, Die mich in rührende Betrachtung fängt, Ich fühle, wie von Schmerz und Lust gedrängt Die Thräne stockt, indeß ich ohne Weile, Unschlüssig, satt und durstig, weiter eile." Das Bild erster Freundschaft taucht in seiner Erinnerung auf, er sieht sich am Arme des kindlichen Freundes durch diese Wälder wallen; „ihr Hügel, ruft er aus, von der alten Sonne warm,

Erscheint mir denn auf keinem von euch allen Mein Ebenbild, in jugendlicher Frische Hervorgesprungen aus dem Waldgebüsche? O komm, enthülle dich, Dann sollst du mir mit Freundlichkeit in's dunkle Auge schauen! Noch immer, guter Knabe, gleich' ich dir, Uns beiden wird nicht voreinander grauen!" Voll Rührung sagt er endlich der theuren Stätte Lebewohl: „O Thal! Du meines Lebens andre Schwelle! Du meiner tiefsten Kräfte stiller Herd! Du meiner Liebe Wundernest! ich scheide, Leb wohl! und sei dein Engel mein Geleite!"

Wir haben gesehen, wie innig und wahr der Dichter die Liebe in ihrer naiv volksthümlichen Gestalt sich aussprechen läßt. Ideenvoller, geistiger blickend wird sie in der Gestalt der Kunst-Poesie vor uns treten. Dem einfachen Volksliede noch näher steht das ganz im Geiste Goethischer Anmuth empfangene Erste Liebeslied eines Mädchens S. 38. Das Mädchen glaubt einen Aal im Netze zu ergreifen, aber er schnellt und schnellt ihr in Händen, schlüpft an die Brust, „Er beißt sich, o Wunder! Mir keck durch die Haut, Schießt's Herze hinunter, Schnalzet da drinnen, legt sich im Ring — Gift muß ich haben! Hier schleicht es herum, Thut wonniglich graben Und bringt mich noch um!" Wie kindlich traulich ist die Erinnerung des Dichters an eine Jugendliebe, die mit den Worten beginnt und schließt: „Jenes war zum letztenmal, Daß ich mit dir ging, o Klärchen!" S. 3. Die kräftige Gluth edler und reiner Sinnlichkeit brennt wie die Flammenkrone der Granatblume in dem Gedichte: Liebesvorzeichen S. 40. Aber in höherer Bedeutung geht Schönheit und Liebe auf, da sie auf den Schwingen erhabener Musik dem Dichter zuschwebt: Josephine S. 64. Die Liebe erscheint ihm aber auch als die anmuthvolle Muse seiner

Poesie; wenn es im Innern gährt und ringt, wenn dem unruhigen Geiste das tief Empfundene in des Dichters zweite Seele, den Gesang, zu ergießen nicht gelingen will, da beschwichtigt die einfach milde Erscheinung der Geliebten den inneren Kampf — „Wie du dann geruhig deine braunen Lockenhaare schlichtest, Also legt sich schön geglättet All dies wirre Bilderwesen, All des Herzens eitle Sorge, Vielzertheiltes Thun und Denken“ . . . . (Der junge Dichter S. 9). Die heilige Bedeutung der Ehe, das rührende Bild des schönsten menschlichen Festes hat uns der Dichter mit jener edlen, beruhigten Sittlichkeit, mit jener tiefen stillen Wärme des Goethischen Genius an's Herz gelegt in dem Hochzeitliede S. 54. Ein räthselhaft geheimnißvolles weibliches Bild, wie aus seltsamen Träumen gewebt, führt der Dichter am Schlusse in einer Reihe von Gedichten „Peregrina“ S. 231 vor uns. Hätten wir nur irgend einen Anknüpfungspunkt, um uns diese Phantasmagorieen zu deuten, so müßten uns diese herrlichen Bilder, dieser Zauberhauch, diese mystische Gluth mit ungetheilter Bewunderung erfüllen. Wie schön ist die Stanze im Eingang:

Der Spiegel dieser treuen, braunen Augen
Ist wie von innrem Gold ein Wiederschein;
Tief aus dem Busen scheint er's anzusaugen,
Dort mag solch Gold in heil'gem Gram gedeih'n:
In diese Nacht des Blickes mich zu tauchen,
Unwissend Kind, du selber lädst mich ein,
Willst, ich soll kecklich mich und dich entzünden,
Reichst lächelnd mir den Tod im Kelch der Sünden!

Aber das Bild hat keinen Boden, es fehlt eine Notiz, ein trockener Anhaltspunkt des Verständnisses, und wir müssen hier wiederholen, was wir über phantastische Poesie bereits gesagt haben.

Zwar erhalten diese Gedichte im Maler Nolten, in den sie aufgenommen sind, eine Unterlage in der Fabel dieses Romans, aber wenn man auch diese zu Hilfe nimmt, so bleibt doch zu viel Dunkel zurück.

Wir treten aus diesen geweihten Räumen edler Empfindung hinaus in das rauhe Leben und sehen den Dichter von bitteren Erfahrungen erschüttert; doch der harmonische Geist dämpft die Seufzer des Schmerzens, wenn der Dichter aufs Krankenlager hingestreckt die Muse nicht um Gaben der Dichtkunst, nur um Gesundheit, um Leben fleht — Muse und Dichter S. 119. Genesen schließt er wie ein frohes Kind die Hoffnung wieder in seine Arme und begrüßt heiter den hilfekundigen Retter — An meinen Arzt 121. Er glaubt sich von den Freunden verkannt, sein Glück, das langgewohnte, endlich hat es ihn verlassen, doch —

Ich sprach zu meinem Herzen:
Laß uns fest zusammenhalten!
Denn wir kennen uns einander,
Wie ihr Nest die Schwalbe kennt,
Wie die Cither kennt den Sänger,
Wie sich Schwert und Schild erkennen,
Schild und Schwert einander lieben.
Solch ein Paar, wer mag es scheiden?
Als ich dieses Wort gesprochen,
Hüpfte mir das Herz im Busen,
Das noch erst geweinet hatte.

Im Gefühle der Freiheit des Geistes neckt er lustig die lästigen Philister — Die Visite S. 198. Im Bewußtsein, daß ächte Poesie einen Scherz versteht, parodirt er höchst ergötzlich Goethes Schäferlied auf einen verlumpten Lammwirth und läßt ihn schließen:

Da kommen die Chaisen gefahren!
Der Hausknecht springt in die Höh'.
Vorüber, ihr Rößlein, vorüber,
Dem Lammwirth ist gar so weh!

Ich wünschte, daß die Leser durch nähere Bekanntschaft mit dem köstlichen Humor, womit der Dichter in schläfrige, etwas simpelhafte Zustände einzugehen weiß, in die treffliche Darstellung des Katzenjammers sich ganz hineinfühlen könnten, der ihn über einem schlechten Gedichte befällt, und woraus ihn endlich ein herzhafter Rettig rettet, den er auffrißt bis auf den Schwanz — Restauration 212. Aehnlich S. 213: Zur Warnung.

Befreit ihn aus dem Druck dieser kleineren Uebel sein Humor, so erhebt sich degegen im Schwunge der Religion die Seele über den großen und allgemeinen Schmerz der Endlichkeit. Ganz das morgentliche Sabbathsgefühl des neuen Jahrs hauchen die schönen Strophen S. 138, ganz die heilige Trauer der Charwoche das schöne Gedicht S. 155.

Als ein wesentliches Moment in der Durchbildung des Dichters zu diesen durchsichtig edlen Formen der Kunstpoesie erkannten wir die Einflüsse des plastischen Geists der Alten. Von dem vertrauten Umgange mit diesen zeugt die größere Zahl derjenigen Gedichte, die in den letzteren Theil dieses Büchleins aufgenommen sind. Als den poetischen Genius, dem wie keinem Andern, die Höhen des Pelikon noch einmal sonnenwarm erglänzten, begrüßt er Goethe S. 134, unsern trefflichen Maler Eberhard Wächter läßt er uns in dem schönen Sonnette S. 135 sehen zurückgezogen in seine stillen Wände, Mit traurig schönen Geistern im Verkehr, Gestärkt am reinen Athem des Homer, Von Goldgewölken At-

tika's umflossen. Aber er darf sich selbst diesen edlen Geistern gesellen, denn Wenigen ist es gelungen, die alten Götter noch einmal in's Leben heraufzuführen, wie er von dem Jubel einer schwäbischen Weinlese begeistert in dem Gedichte: Herbstfeier S. 104 den Gott des Weins und seinen bacchantischen Dienst zu einem neuen, aber im Geiste der Innigkeit und modernen Humanität verklärten Leben aus dem Todesschlummer erweckt. Seine Feier naht, braune Männer, schöne Frauen sind versammelt, ihn zu ehren, Noch ist vor der nahen Feier Süß beklommen manche Brust, Aber weiter bald und freier Uebergibt sie sich der Lust, — der Jubel beginnt, schon ist der Dienst des Gottes in vollem Lauf, Amor auch hat nichts dawider, Wenn sich Wang' an Wange neigt, Und der Mund, im Takt der Lieder, Sich dem Mund entgegenbeugt, — dort drückt ein betrunkener Alter kindisch den Krug an die Wange, indeß ein Junge ihm mit der Fackel kräftig den gekrümmten Rücken schlägt. Aber ernst schaut aus dem Gebüsche, von Epheu umrankt, das träumerische Marmorbild des Gottes —

Wie er lächelnd abwärts blicket!
Er besinnet sich nur kaum.
Herrlicher! Dein Auge nicket,
Doch dieß Alles ist ein Traum;
Luna sucht mit frommer Leuchte
Dich, o schöner Jüngling, hier,
Schöpfet zärtlich ihre feuchte
Klarheit auf die Stirne dir.

Er ist der Liebling der Götter und Menschen, der Retter des Zeus, Mars schließt erst ihn in seine Arme, Fühlet nun am Göttermarke Sich gedoppelt einen Gott, Dann erst brüllt der Himmlisch-Arge

Todesluſt und Siegerſpott. Die Feiernden treten vor ihn, flehen ihn um ein Zeichen, daß ihm ihr Dienſt willkommen ſei —

Tritt in unſre bunte Mitte,
Oder winke mit der Hand,
Wandle drei gemeßne Schritte
Längs der hohen Rebenwand!
— Ach, er läßt ſich nicht bewegen —
Aber, horcht, es bebt das Thal!
Ja, das iſt von Donnerſchlägen!
Horch, und ſchon zum dritten Mal!

Selber Zeus hat nun geſchworen,
Daß ſein Sohn uns günſtig ſei.
So iſt kein Gebet verloren,
So iſt der Olymp getreu. —
Doch nach ſolcher Götterfülle
Ungeſtümmem Ueberſchwang
Werden alle Herzen ſtille,
Alle Gäſte zauberbang.

Stimmet an die letzten Lieder!
Und ſo, Paar an Paar gereiht,
Steiget nun zum Fluß hernieder,
Wo ein feſtlich Schiff bereit.
Auf dem vordern Rand erhebe
Sich der Gott und führ' uns an,
Und der Kiel, mit Flüſtern, ſchwebe
Durch die mondbeglänzte Bahn!

Wie vergeiſtigt erſcheint hier der alte wilde Naturdienſt im romantiſchen Echo dieſer herrlichen Reime! Doch Mörike hat auch antike Formen nachgebildet und gar manches Anmuthige im Sinne der elegiſchen und epigrammatiſchen Lyrik der Alten gegeben. Wie lieblich iſt S. 103. Die loſe Waare! Amor als Savoyarde tritt zu dem Dichter aufs Zimmer, das Jäckchen verſchiebt ſich, der

Dichter ruft: Ei, laß sehen, mein Sohn! Du führst auch Federn im Handel? Amor legt lächelnd den Finger auf die Lippen und flüstert: Stille! sie sind nicht verzollt, er füllt umsonst dem Dichter das Tintenfaß, und entschlüpft. Von dem Moment an, will er was Nützliches schreiben, gleich wird ein Liebesbrief, wird ein Erotikon draus. Unter den lieblichsten Epigrammen erotischer Gattung zeichne ich besonders noch aus: Maschinka S. 123. Das edelste kindliche Gefühl spricht aus den Distichen „An meine Mutter" S. 126. Wie sinnig ist die wilde Rose an dem unberühmten Grabe von Schillers Mutter gedeutet! S. 113. So vieles Liebliche und Edle aber der Dichter in diesen älteren Formen reicht, so wenig scheint er für das moderne Epigramm und dessen witzige Spitze bestimmt zu sein. Einiges zwar ist ihm gelungen, namentlich Seite 202. Der Liebhaber an die heiße Quelle in B.

Du heilest Den und tröstest Jenen,
O Quell, so hör auch meinen Schmerz!
Ich klage dir mit bittern Thränen
Ein hartes, kaltes Mädchenherz.
Es zu erweichen, zu durchglühen,
Dir ist es eine leichte Pflicht;
Man kann ja Hühner in dir brühen,
Warum ein junges Gänschen nicht?

Anderes aber ist matt und ohne Salz: der Dichter selbst in seiner Phantasiefülle, welche mehr als Witz ist, verbarg sich diesen Mangel gewiß durch das Charakteristische des Bildes, das ihm dabei vorschwebte, vergaß aber, daß das Poetische, ohne solches Rückwärtsschließen auf etwaige Supplemente im Subjecte des Dichters, bezaubern soll. Hier beginnt wirklich der anfänglich so

volle Strom dieser Lyrik im Sande zu verlaufen; statt der prasselnden Flamme reibt der Dichter Zündhölzchen, die öfters nicht brennen wollen. Schmieden wir aber dem Geiste, der bis dahin gewiß in unserer Liebe sich festgesetzt, daraus keinen Vorwurf. Mörike steht an poetischen Gaben zu hoch, um im Witze zu glänzen. Lessing war ein feiner Epigrammatist, aber kein Dichter, sondern ein Kritiker. Unter den Xenien sind bekanntlich die pikantesten nicht von Goethe, sondern von Schiller. Mörike hat mehr komische Ader als diese beiden: dieß ist aber die komische Anschauung, die himmelweit über dem Witze steht, und die sich erst im Epischen, wozu sich dieser Genius erhob, zeigen konnte. Indem wir hier von ihm als Lyriker Abschied nehmen, mache ich noch besonders darauf aufmerksam, wie reicher Stoff für Componisten in diesen Liedern ist, und kehre eben hiedurch zum herzlichsten Lobe dieser ächt poetischen Produkte zurück.

Gedichte eines Lebendigen.

Mit einer Dedication an den Verstorbenen. Sechste Auflage, 1843. Zürich, Literarisches Comptoir.

(Jahrbücher der Gegenwart. Jahrg. 1843. Nr. 1 ff.)

Zerrissenheit und Politik sind seit geraumer Zeit die Stoffe, worin die Poesie allein noch einiges hervorgebracht hat, was Aufsehen machte. Wirklich muß man gestehen, daß für die Dichtkunst jetzt die Zufriedenheit nicht an der Zeit ist; Lenz, Lerchen, Liebe und Wein sind matt geworden; das Gemüth, das sich den großen Interessen des öffentlichen Lebens verschloß und in den Genuß seiner Subjektivität einspann, hat diese unschuldigen Gegenstände todtgehetzt und ist endlich gerade in seiner Naturschwelgerei, in seiner Unthätigkeit und Interesselosigkeit vergeilt, an seiner thatenlosen Ueberfruchtung erkrankt und in Zerrissenheit untergegangen. Diese ist Entartung, aber doch eine höhere Form des geistigen Lebens, worin das Gemüth zu fühlen bekommt, wohin diese Poesie des heimlichen Glücks, aus welcher alle großen Menschen und Thaten verschwunden sind, endlich führe: zu ihrem Gegentheil, zur Hypochondrie, welche die nothwendige Folge des Versitzens ist. Haben wir erst wieder Größe, so werden wir uns auch jener unschuldigen Dinge wieder poetisch erfreuen können, ohne matt und endlich krank zu werden. „Der Deutsche muß erst freier sein, dann sei er Troubadour," das wollen wir unserem

Dichter vorläufig gerne glauben. Die Zerrissenheit taugt nichts, sie soll nicht bestehen, aber sie ist doch das Einzige, was die neuere Poesie nach dem Ableben der romantischen Schule hatte und haben konnte. Gieb dem Menschen zu thun, gieb ihm große Gegenstände, und er wird keine Zeit mehr haben, immer und ewig von dem großen Risse, der mitten durch das Weltall und bei dieser Gelegenheit auch durch sein Herz ging, zu leiern. Man hat dies eingesehen und nun die Politik ergriffen: ein guter Fortschritt und wirklich zeitgemäßer Stoff. „Poesie ist im Halme, in der Palme, Poesie die Mück' im Sonnenschein und Poesie vor Allem auch im Wein; wie Gott ist sie zuletzt in allen Dingen, doch wenn einmal ein Löwe vor euch steht, sollt ihr nicht das Insekt auf ihm besingen," sagt Herwegh in seinem Sonett an die Naturdichter. Und doch taugt auch die Politik nichts in der Poesie, wenn man nämlich unter der Politik versteht die Unzufriedenheit mit der Gegenwart des Staats, den Wunsch, daß er anders werde, die Aufforderung an das Volk, daß es die Formen seines Staatslebens ändere: d. h. also paränetisch-politische Dichtung. Sie taugt nichts, weil sie eine Idee ausspricht, welche noch keinen Körper hat, sondern ihn erst bekommen soll, welche also noch abstract ist. Nennt man politische Poesie diejenige, welche vergangene große Thaten und Schicksale der Völker besingt, wo die Idee, schon zur Wirklichkeit geworden, ihren Körper dem Dichter fertig mitbringt und nur die künstlerische Umgestaltung desselben von ihm erwartet, dann kann es keine größere Poesie geben, als politische, dann ist Homer, dann ist Shakspeare ein politischer Dichter. Ich habe diesen wichtigen Unterschied in einem Aufsatze über Shakspeare erörtert, welcher in dem litterar-historischen

Taschenbuch von Prutz demnächst erscheinen soll, und so die Antinomie zu lösen gesucht, welche zwischen den beiden gleich wahren Sätzen, daß, wie alle Tendenz, so insbesondere die politische Tendenz in der Poesie verwerflich ist, und daß es doch keinen würdigeren Stoff für den Dichter giebt, als das Staatsleben, zu bestehen scheint. Ich kann mich hier auf diese Untersuchung, welche gründliche Erörterungen verlangt, nicht einlassen und muß daher die Leser ersuchen, jenen Aufsatz zur Hand zu nehmen, wenn sie sich überzeugen mögen, daß mein obiges Wort über Poesie so absprechend nicht sei, als es vielleicht scheint.

Inzwischen ist allerdings zwischen den Gattungen der Poesie zu unterscheiden. Das Epos und Drama bedarf zu seinem Inhalte allerdings Ideen, welche schon in Handlung und Geschichte übergegangen sind, denn diese Formen der Poesie können eine gegebene objective Welt gar nicht entbehren. Dagegen die lyrische Poesie ist ihrem Wesen nach subjectiv; der Dichter spricht sein eigenes fühlendes Herz aus, gleichviel, ob die wirkliche Welt seiner inneren Welt entspreche oder nicht; ja daß diese jener nicht entspricht, dies kann gerade der Hebel seiner feurigsten Empfindungen sein. Der Körper zu dem geistigen Gehalte, den er seiner Poesie einhaucht, ist im Grunde seine eigene Persönlichkeit, er selbst ist die Erscheinung der Idee, die in der Welt noch nicht Raum gewonnen hat, sein Gedanke ist noch Subject. Wenn dies im Allgemeinen wahr ist und dem lyrischen Dichter die Befugniß sichert, mancherlei Inhalt aufzunehmen, der für das Epos und Drama noch zu unwirklich wäre, so bedarf es doch wesentlicher näherer Bestimmungen. So viel vor Allem versteht sich von selbst, daß man dem Dichter in jeder Zeile anfühlen muß, daß es ihm

mit seiner Begeisterung ein wahrer Ernst sei, daß nicht Eitelkeit, nichts Windiges mitunterspiele, daß er Gut und Blut für die Verwirklichung seiner Idee zu opfern bereit wäre, sonst fehlt ihr die einzige Objectivität, die sie haben kann, die Persönlichkeit. Besonders übel wird es daher dem politischen Dichter anstehen, wenn er die Zerrissenheit in die Politik aufnimmt, wenn er neben seiner großen Sache ein in eitlen Schmerzen sich bespiegelndes Ich in den Vordergrund zu drängen sucht, kurz wenn er Heinisirt. Einen Charaktet wollen wir sehen, einen Felsenmann; er braucht darum kein Turner, kein christlich deutscher Burschenschäftler zu sein, unsere Zeit begründet billig ihre Ideen von Staat und Freiheit auf eine andere, weitere, weltgebildetere Anschauung. Daß die Grundidee, welche eine solche Lyrik durchdringt, wiewohl noch unwirklich, doch nicht aus dem Blauen aufgefangen, sondern in sich substantiell und eine gegenwärtige Macht in den Geistern und Herzen Vieler sei, daß er ausspreche, was seine Zeit innerlich bewegt, das ist es, was wir ebenfalls an ihn zu fordern haben. Freilich kommt es dann immer noch darauf an, wie er eine solche Idee gefaßt hat und auslegt, ob er sie in leerer Allgemeinheit oder in concreter Fülle besitzt und darzustellen weiß, ob sie ihm aus der Betrachtung des Einzelnen in der Wirklichkeit fließt, oder ob er vom Abstracten zum Concreten erst den Uebergang sucht. Er muß die einzelnen Gebiete des öffentlichen Lebens, wo die Unfreiheit oder umgekehrt der Keim eines neuen Lebens sich fühlbar macht, in's Auge gefaßt haben, das Leben, die Welt muß er kennen, dem Pulsschlag des Geistes in den einzelnen Gliedern nachspüren, die Wege muß er aufsuchen, welche die innere Macht der Zeit wandelt, um den Boden für große Zwecke der Zukunft

aufzulockern. Dies ist das Concrete, was seiner Idee nicht fehlen darf, wie wenig sie übrigens concret in dem Sinne einer Thatsache ist.

Genügt nun ein Dichter allen diesen Forderungen, ist er ein wahrhafter Charakter, spricht er aus, was die Besten seiner Zeit bewegt, spricht er es nicht abstract, sondern concret aus, so ist er — doch immer noch kein Dichter. Die Politik, das heißt also für unsern Zusammenhang: die Unzufriedenheit mit der Gegenwart des Staatslebens und der heftige Wunsch einer bessern Zukunft desselben, Begeisterung für große Handlungen, die sie herbeiführen sollen u. s. f., bleibt doch immer auch für die lyrische Gattung ein gegen ächt poetische Behandlung völlig widerspenstiger Stoff. Wir fanden den Grund hievon zuerst ganz allgemein darin, daß solche Ideen, weil sie erst wirklich werden sollen, dem Dichter gar keine Erscheinung, Gestalt, kein poetisches Fleisch entgegenbringen. Nun mußten wir zwar einräumen, daß die lyrische Poesie andere Bedingungen als Epos und Drama hat, daß Stoffe, welche für diese objectiven Gattungen zu körperlos sind, für das subjective Wesen der Lyrik immer noch geeignet seien. Aber wir müssen die Frage jetzt noch von einer andern Seite nehmen und von der Stimmung reden, in welcher die wahren Kinder der Muse empfangen sein wollen, ob sie nämlich mit solchem politischem Eifer bestehen könne. Nein, sie kann es nicht; die Unruhe des Interesses, die Hast, die Sorge, die Ungeduld verzehrt schlechtweg jene schöne Einheit aller geistigen und sinnlichen Kräfte, welche sich in dem stillen Weben, Träumen, Schaffen der Phantasie darstellt. Wahre Dichtung ist nur, wo Besitz ist, Besitz, der zwar, wie alles Menschliche, der Sehnsucht noch

unendlichen Raum läßt, aber doch Besitz und Genüge der Seele. Die Völker müssen glücklich sein, wo Poesie blühen soll; wo sie mit ihrer Vergangenheit gebrochen haben und sorgenvoll, ob ihre tiefsten Wünsche sich verwirklichen lassen, in die Zukunft blicken, da kann keine Dichtung gedeihen, und diejenige Dichtung, welche eben diesen politischen Bruch zu ihrem Gegenstande macht, kann keine wahre Dichtung sein. Shakspeare fühlte sich mit seinem Volke höchst glücklich unter der Regierung der Elisabeth, von dieser glücklichen Gegenwart schaute er auf die blutigen Bürgerkriege zurück, die ihr vorangegangen, und stellte nun diese ungeheuren Stürme mit dem steten Hinblick auf das gesicherte feste Land dar, auf welchem er stand: dies ist wahre politische Poesie. Oder, um von einem Lyriker zu reden, Pindar preist den olympischen Sieger, die Stadt, deren Bürger er ist und erfreut sich nun an der Herrlichkeit seines Vaterlandes. Wo nun aber alle Gedanken und Gefühle sich auf einen Zweck spannen, der erst erreicht werden soll, da wird aus der Poesie bloße Rhetorik. Der Redner hat einen Zweck im Auge, für den er, wie er selbst für ihn begeistert ist, seine Zuhörer zu stimmen, in Feuer zu setzen strebt; dieser Zweck wird unverhüllt als ein Gedanke, welcher That werden soll, aufgestellt, der Redner geht von ihm aus, kommt auf ihn zurück und setzt übrigens alle Mittel der Empfindung und Phantasie für ihn in Bewegung, aber auch nur als Mittel. In der ächten Poesie dagegen ist die Phantasie nicht das Mittel des Gedankens, sondern der Gedanke äußert sich gar nicht anders, als nur verhüllt in ihr und durch sie, und kommt getrennt von ihr weder dem Dichter selbst, noch dem Zuhörer (es ist hier nicht vom Kritiker die Rede, sondern von dem ästhetisch genießenden

Zuhörer) zum Bewußtsein. Die Elemente der Darstellung und Mittheilung sind also in der Rhetorik ganz andere, als in der Poesie. Dem politischen Dichter, wie ihn unsere Zeit hervorbringt, wird aber eben dadurch, daß er einen noch unverwirklichten Zweck als Gedanken und in der Form des Gedankens sich und dem Leser vorhält, alle poetische Stimmung, alle Naivetät, jenes unbewußte innere Singen und Klingen auseinandergezogen und verzehrt: er wird zum Rhetoriker. Ich table nicht sein Interesse, seine Ungeduld, Unruhe, ich sage nicht, unsere Zeit könne anders sein; ich sage nur, poetisch kann sie, so wie sie einmal ist, nicht sein. Und wie der Dichter stoffartig verfährt, ebenso das Publikum: es verwechselt das rhetorische Pathos um der gleichen Begeisterung für die Sache willen mit der Poesie. Es kann nicht lauter ächte Poesie geben, jede Kunst hat gewisse angrenzende Gebiete, worin sich Zwitter-Gattungen aufhalten, welche das strenge Forum der Aesthetik zwar von der Kunst ausweist, welche aber doch auch ihr gutes Recht der Existenz haben. Es wird sich dann nur fragen, ob der Rhetoriker wenigstens ein guter Rhetoriker ist und ob ihm eine wesentliche Form wirksamer Beredtsamkeit, die Ironie, die Satyre, die insbesondere bei politischen Stoffen so sehr am Orte ist, zu Gebote steht. Ist sein Geist inhalts- und erfahrungsreich, seine Betrachtung concret, nicht abstract (— abstract ist sie immer, wenn von Poesie die Rede ist, aber für sich betrachtet kann sie in anderem Sinne entweder abstract oder concret sein —), wie wir dies oben forderten, so wird die Ader der Satyre von selber fließen.

Da aber der Kern einer solchen Dichtungsart an den ästhetischen Maaßstab gehalten immer abstract bleibt, so wird der Poet,

um uns für die Einförmigkeit seines überall in den Vordergrund gestellten Interesses Ersatz zu geben, sich als eine Persönlichkeit darstellen müssen, welche, obwohl sie auf die politische Sehnsucht Alles und Jedes zurückbezieht, doch noch so viel Unbefangenheit, Vielseitigkeit und reine Menschlichkeit übrig behält, daß der Grund-Accord in reichen Variationen wiederklingt, die Brust jedem schönen Gefühle offen bleibt und der oberste Gedanke nicht mit dem Fanatismus der fixen Idee alles Andere aufzehrt. Der Dichter soll ein gesunder, ein ganzer Mensch geblieben sein.

Endlich bedarf eine solche Poesie, welcher es an innerer Form, d. h. an einem Stoffe, der für das innere Auge ein objectives Bild mit sich führte, gebricht, des Schmuckes der äußeren technischen Form in verdoppeltem Maaße. Das naive Lied, das Kind der ächten poetischen Stimmung, die objectiveren Gattungen der Ballade und Romanze, die schon eine epische Anschauung enthalten, können ein paar Härten, ein paar Lückenbüßer, einen unreinen Reim schon ertragen. Der Dichter aber, der uns für einen körperlosen Gedankengehalt bloß rhetorisch zu interessiren strebt, muß uns durch Reinheit der Form diesen innern Mangel so viel möglich zu verbergen suchen. Auch ist solche rhetorische Poesie wesentlich Poesie der Bildung, denn naive Zeiten wissen von abstracten politischen Gedanken nichts; daher verlangen wir mit um so mehr Recht eine gebildete Form, und diese wird dem Dichter in dem Grade leicht, in welchem die Bildung eine große Geläufigkeit geglätteter Versekunst schon mit sich bringt. Freilich entsteht aber in Zeiten reifer Bildung, da fast alle Formen, Bilder, Reime abgenutzt sind, auch ein Reiz der Verkünstelung, eine Neigung zu Seltsamkeiten und Kunststückchen, welche noch übler

sind, als Rohheiten, und doppelt übel, wo die Begeisterung für die reinsten und einfachsten Güter der Menschheit das Wort führt.

Halten wir nun die Gedichte eines Lebendigen an diesen Maaßstab, so läßt sich vor Allem nicht läugnen, daß ein für die Idee der Freiheit und des Vaterlandes mächtig bewegtes jugendliches Gemüth daraus athmet. Mit Grund hat gerade das Gedicht an den Verstorbenen, das der Verf. wie sein Losungswort voranstellt, großes Glück gemacht. Es ist zwar eigentlich ungerecht, da Herwegh ganz vergessen zu haben scheint, daß der Verstorbene in den Reihen des preußischen Heeres rühmlich gegen die Franzosen gefochten hat. Inzwischen hat sich dieser Fürst allerdings in der blasirten Gestalt eines „Vergnüglings," eines durch Genüsse ermüdeten, auf weiten Reisen eine letzte Zerstreuung suchenden Vornehmen dem Publikum vorgestellt und konnte so immerhin als ein Repräsentant nachlässig anspruchsvoller Abgelebtheit, weltmüder moderner Wandersucht das Ziel abgeben, woran die patriotische Wärme und Treue sich Rittersporen verdienen ging. Einige Wendungen dieses Gedichts, vor Allem die Anrede des Fürsten von Ithaka, der nicht in Saus und Braus die Zeit verdehnt, sondern stets nach Hause zu Weib und Volk sich gesehnt hat, sind vortrefflich und tief sittlich gefühlt. Auch dem poetischen Wandersmann und Beduinen-Genremaler Freiligrath sagt Herwegh in dem Sonett XXX. gut und einfach, wie sein Herz gern im Lande bleibt und sich redlich nährt. Es ist wirklich ganz ein Zeichen der Zeit, daß die Kunst, weil in der Heimath alle poetischen Formen verschwunden sind, genöthigt ist, auszuwandern und die letzten Reste von Naturzuständen in der Fremde zu suchen. Die bildende Kunst hat wirklich keine andere Wahl, wenn sie nicht Stoffe aus

der Vergangenheit behandelt, und da sie objectiver Art ist, so liegt ihr die Versuchung nicht eben nahe, in die dargestellten Formen den Reflex unserer modernen kranken Subjectivität zu legen; man weiß, wie viel Bedeutendes unter dem Vorgange eines Horace Vernet und Robert die Genre-Malerei in dieser Richtung geleistet hat. Die Lyrik aber legt ihrer Natur nach in das Gemälde poetischer Zustände fremder Völker zugleich das Ich des Dichters hinein, seine Sehnsucht nach frischem Naturleben, seinen Ueberdruß an der phantasielosen Cultur; mit dieser Sehnsucht, welche an sich sehr natürlich ist, will nun das Subject, dem es um den Gegenstand nicht mehr zu thun ist, sich interessant machen, und Freiligrath, durch und durch reflectirt und declamatorisch, Freiligrath, bei dessen Gedichten ich immer das Bild habe, wie der Dichter vom Schreibtisch aufsteht, sich den Schnurrbart streicht und spricht: das hab' ich einmal wieder kräftig gesagt, — dieser sieht am Ende gar in den zufälligen Umrissen einer Wetterwolke auf einem Landschaftsgemälde sein eigenes wichtiges Gesicht und sagt uns nun, er sei der schreckliche Wettermacher. Dagegen ist es nun offenbar ein Zeichen von Gesundheit, wenn der Dichter sich entschließt, hübsch ordentlich zu Hause zu bleiben und seine Brust mit den gegenwärtigen, wahren und objectiven Interessen seines Vaterlandes erfüllt. Herwegh ist mit Freiligrath über der Frage, ob der Dichter eine politische Tendenz haben solle, zusammengestoßen. Besingt der Dichter — und der Streit ging von einem solchen Falle aus — einen Stoff, in welchem seiner Natur nach politische Fragen zu Sprache kommen, so kann und darf er sich dieser Betrachtung nicht entziehen. Er steht freilich „auf einer höheren Warte, als auf der Zinne der Partei,“ allein die Sache

der Freiheit ist nicht Parteisache, sondern absolute Sache. Politik ist nicht poetisch; geräth man aber einmal an einen politischen Gegenstand, so soll man nicht indolent gegen seine innere Bedeutung sein, noch weniger für das Verkehrte begeistert, wie Freiligrath für den Kölner Dombau und was daran hängt. Herwegh hat Unrecht, wenn er absichtliche politische Tendenz vom Dichter fordert, Freiligrath hat Unrecht, wenn er meint, daß darum die Brust des Dichters nicht stetig und unabsichtlich von großen und freien politischen Gefühlen erfüllt sein müsse. Uebrigens vergleiche ich beide so: Freiligrath hat — nur krankhaft gemischt und ohne einen wahren substantiellen Mittelpunkt — mehr spezifisches, poetisches Talent, als Herwegh. Herwegh dagegen hat den tieferen, besseren Gehalt, aber dieser Gehalt ist prosaisch. Prosaisch ist hier, ich wiederhole es, an sich kein Tadel; Begeisterung für große politische Ideen ist im weiteren Sinne auch poetisch, aber wenn man vom specifisch Poetischen redet, so ist sie prosaisch, weil alle Darstellung, die ein bloßes Sollen ausspricht, prosaisch ist. Wir kommen immer wieder an unserem ersten Satze an: wir haben in der Poesie jetzt nichts als Politik oder Zerrissenheit, spreche sie nun philosophisch oder wie bei Freiligrath malerisch, und beide taugen nichts.

Wir müssen aber nachsehen, ob unserem Dichter nicht doch auch etwas Zerrissenheit in die Politik eingeflossen ist. Seine Begeisterung trägt einen Charakter der Wahrheit und Energie, jedenfalls weiß er von der weinerlichen Zerrissenheit nichts; doch laufen einige Züge von einer, zwar mehr sthenischen, Selbstbespiegelung des Schmerzes und Grimmes mitunter, die ihm nicht besonders gut anstehen; denn so etwas weckt gleich Mißtrauen, ob der

politische Dichter auch ein substantieller Charakter sei. So versichert uns Herwegh, er sei die schwarze, schwere Wolke, der Gott den Donner nur beschied (An Frau Karoline S. in Zürich); ihn schaudert vor seinen eignen wilden Musen, abscheulichen, versteinenden Medusen (Sonett I.); — so soll er sie entweder entlassen oder nicht mit ihnen vor den Spiegel treten. Uebrigens kann ich ihm zur Beruhigung sagen, daß mich vor diesen Musen im geringsten nicht schaudert; — er „wird nun einmal wilder mit den Jahren, die Leidenschaft ist sein Eliaswagen" (Sonett XIII.), und das Gedicht an den König von Preußen schließt er mit den bekannten Worten: „Und wer, wie ich, mit Gott gegrollt, darf auch mit einem König grollen." Dieß Letztere ist kein Antiklimax, wie er meint. Es ist viel leichter, mit Gott, als mit einem König grollen. Gott ist ein langmüthiger Mann und der einzige Monarch, der republikanisch ist; die Könige lassen nicht mit sich spassen. Es kann einem ehrlichen Kerl schon einmal passiren, daß er seinem Groll auf den Weltlauf widersprechender Weise einen anthropomorphisch vorgestellten Gott als Gegenstand unterschiebt, aber wenn man Königen grollt, so ist es nicht am Orte, jetzt von diesen Weltschmerzen zu erzählen, da giebt es mit so bestimmten und reellen Hindernissen zu kämpfen, daß man jetzt keine Zeit hat, an solche metaphysische Leiden zu denken, und die Gegner nehmen auch keine Rücksicht darauf, ob ihr Feind durch einen solchen philosophischen Groll interessant sei oder nicht. Inzwischen wollen wir solche Eitelkeiten, da sie nicht zu häufig unterlaufen, unserem Dichter gerne nachsehen und nicht nur einräumen, daß es ihm mit seiner Begeisterung Ernst sei, sondern uns dessen herzlich erfreuen, daß es eine Macht der Zeit und große öffentliche Bewe-

gung der Gemüther ist, die in ihm ihre Stimme gefunden hat. Wenige werden seinen Enthusiasmus in der Form eines abstracten Idealismus theilen; aber seine Gedichte hätten, so schwach das ästhetische Urtheil eines großen Theils des Publikums sein mag, doch den Anklang nicht finden können, den sie gefunden haben, wenn nicht ihr Inhalt in den Gemüthern so stark angeklungen hätte, daß man darüber die Schwächen der Form vergaß.

Wenn es aber an sich ausgemacht ist, daß die politische Begeisterung als eine Begeisterung für ein Sollen prosaisch ist, so kann sie sich einer concreten poetischen Darstellungsfähigkeit dennoch dadurch nähern, daß ein durch Beobachtung reicher, durch Erfahrung erfüllter Geist die Erscheinungen einer der Umgestaltung bedürftigen Wirklichkeit im Einzelnen ergreift, immer eine bestimmte Gestalt, ein gegebenes ins Auge faßt und so sein abstractes Ideal nicht unmittelbar sehen läßt, sondern auf dem indirecten Wege der Ironie satyrisch zur Anschauung bringt. Satyre ist auch nicht ächte Poesie, aber doch poetischer als rhetorisches Pathos, weil sie concreter ist und immer bestimmte Gegenstände hat. An Aristophanes will ich hier gar nicht erinnern, der ein Satyriker im Großen ist und doch ganz Dichter bleibt; sein Stoff, der erkrankte athenienfische Staat, war auch im Untergange noch poetisch genug, um einem großen Genius Stoff zu Satyren zu geben, welche zugleich über den Boden der Satyre zu einem großartigen, wahrhaft tragischen Humor sich erheben. Es kann hier nur von neueren Dichtern die Rede sein und, da die politische Satyre im Drama bei uns polizeilich verboten und dem Lustspiel aller höhere Lebenskeim dadurch abgeschnitten ist, nur von Lyrikern. Hoffmann's von Fallersleben unpolitische Gedichte haben

die Kraft der Satyre; er geht immer von einzelnen bestimmten Gegenständen und Fällen aus und erreicht, indem er sie ironisch in ihrer Verkehrtheit aufweist, alle Vortheile einer beißenden Komik. Herwegh dagegen erscheint durchaus als ein erfahrungslos enthusiastischer Jüngling, der nicht klar weiß, was er will, in überstürzendem Zorne über alles Bestimmte hinausfährt und sein Ideal weder positiv aufbauen, noch negativ durch Auflösung der faulen Flecken in der Wirklichkeit entfalten kann. Er wird uns darum, weil wir ihm hier den abstracten Idealismus der Jugend zum Vorwurf machen, nicht unter die Hüter des Vergangenen zählen, denen er in dem Gedicht: „die Jungen und die Alten" das Recht der Jugend entgegenhält; es giebt doch wohl auch einen männlichen Geist, der jugendlich bleibt. Dieser jugendliche Enthusiasmus hat auch sein Schönes, nur muß man ihn nicht, wie geschehen ist, als Wahrheit und als ächte Poesie ausrufen. Herwegh thut kaum ein Paar Schritte, seine Grundidee in ihre bestimmteren Momente auseinanderzulegen; er will Deutschlands Einheit und Würde wiederhergestellt, die Presse befreit sehen u. s. w., aber auch dies sind noch lauter unbestimmte Allgemeinheiten, wo von Poesie die Rede ist. Es finden sich so viele sehr bestimmte und greifliche Uebel im jetzigen Staate, welche ihm den reichsten Stoff für die Satyre oder meinetwegen auch für das Pathos dargeboten hätten, z. B. die ungeheuren Summen, welche die stehenden Heere verschlingen, die Reactionen des Adels u. s. w.; da gab es lauter concrete, anschauliche Figuren aufzustellen, aber Herwegh fliegt immer bodenlos über die Wirklichkeit weg. Man denke sich ihn nur einen Moment lang in dem Versuche begriffen, eine politische Komödie zu dichten, und man wird

sogleich einsehen, wie ihm alle Objectivität und Plastik dazu fehlt: Kräfte, die zwar die Lyrik nicht in dem Maaße wie das Drama, aber angedeutet als Keime dennoch voraussetzt.

Bleiben wir aber bei dem allgemeinen Ideal stehen, über welches Herwegh nicht hinauskommt, so käme in die unbestimmte Vorstellung desselben dadurch wenigstens mehr Bestimmtheit, daß er, so weit solche in rhetorisch-poetische Form gefaßt werden können, die Bedingungen ausspräche, durch welche er glaubt, daß es verwirklicht werden könnte. Herwegh's Gedichte sind voll von der Einen Bedingung, die er aufstellt, von den Bildern eines blutigen Kampfes. Nun weiß man aber noch nicht einmal, was eigentlich durch einen solchen Kampf erreicht werden soll. Zwar er preist an mehreren Orten die Republik und demnach sollte man meinen, dieser Kampf werde vorzüglich den Herrschern gelten müssen; allein ein andermal setzt er wieder seine Hoffnung auf diese selbst und hieher gehört nun vorzüglich das Gedicht an den König von Preußen. Er nennt ihn freilich den letzten Fürsten, auf den man baut, allein es ist doch gar zu sanguinisch, die Erfüllung dessen, wonach Deutschland schmachtet, von einem Fürsten zu erwarten, der bei der Thronbesteigung seinem Volke zugeschworen hat, daß ihm das subjective Dafürhalten eines Einzelnen, der immer irren kann und dessen unsicheres Urtheil daher das Volk durch das collective Urtheil seiner Vertreter berichtigt sehen will, Garantie sein und die Stelle einer Verfassung vertreten solle. Warum lobt er, wenn er Fürsten loben will, nicht solche, welche treu den Verfassungsrechten regieren? Wer übrigens ein Republikaner sein will, — und nicht wenige Zeitgenossen werden gerne einräumen, daß die Republik (wenn sich nämlich eine zuverlässi-

gere und verständiger durchgeführte Form derselben denken läßt, als die vergänglichen, an Sitteneinfalt wesentlich gebundenen Natur-Republiken des Alterthums und des Mittelalters, zugleich aber doch eine volksmäßigere, als die des amerikanischen Krämervolks) die vollkommenste Staatsform sei — wer ein Republikaner sein will, muß nicht mit Monarchen liebäugeln, nicht genial mit ihnen thun. Es führt mich dieß auf die bekannten Auftritte in Berlin. Ich wünsche sehr, nicht unter diejenigen gezählt zu werden, welche Herwegh vor dieser Geschichte als Dichter überschätzten und hätschelten, um, nachdem er in die königliche Ungnade gefallen, die Achsel über ihn zu zucken. Ich habe vorher nicht für ihn geschwärmt, um ihn nachher im Stich zu lassen. Es war eine sehr verzeihliche und nach dem Vorgange des genannten Gedichts sehr begreifliche Eitelkeit, zu meinen, es warte eine geistreiche Scene auf ihn, als ihn der Monarch zu sich beschied. Der unerfahrene junge Mann erwog nicht, daß er bloß antworten dürfe, wenn er gefragt werde, daß der andere Theil sich mit Bequemlichkeit vorbereiten und eine Scene durchführen könne, die, nachher in den Zeitungen verkündigt, ganz zu seinem Vortheil ausfallen mußte. Verwöhnt und überreizt war er ohnedieß durch die Schmeicheleien, mit denen man ihm auf seiner Reise durch das nördliche Deutschland entgegengekommen war, durch dieses Hervorziehen, Beschmausen und Betoastiren in Berlin, — in Berlin, wo man bald dem Kinde im Mutterleibe einen Spiegel zustecken wird, damit es ja nichts Naives, keine unbewußte Kraft mehr gebe und wo es mir immer war, als sei selbst die Schwalbe in der Luft eigentlich ein Kunstproduct und von Pappendeckel. Gleich darauf mußte nun Herwegh erfahren, daß die wirklichen

Handlungen des Regenten mit jenem geistreichen Auftritt in keinem absonderlichen Verhältnisse standen; noch wollte er sich nicht zugestehen, daß er enttäuscht sei, er versuchte noch eine Geistreichigkeit in dem bekannten Briefe und mußte nun — was ihm nur heilsam sein konnte — erfahren, daß es mit großen Herren nicht gut ist Kirschen essen.

Wovon nun also Herwegh Tag und Nacht träumt, ist ein Freiheitskrieg; er sieht nur wilde Rosse sich bäumen (solche verlangen einen guten Reiter), wiegt sich in eines Streithengsts Bügeln zur Schlacht, ruft aus, daß von nun an der Haß heiliger sei als die Liebe, betet zu Gott um ein Trauerspiel der Freiheit, möchte sich eine Ader öffnen für die Freiheit und verspricht uns, daß unsere Ketten „im letzten heiligen Kriege“ brechen werden. Gegen wen soll nun dieser blutige Kampf geführt werden? Das eine Mal, scheint es, gegen äußere Feinde, Franken und Russen; der König von Preußen soll die Deutschen gegen sie führen.

Führ' aus den Städten uns in's Lager!
Und frage nicht, wo Feinde sind;
Die Feinde kommen mit dem Wind:
Behüt' uns vor dem Frankenkind
Und vor dem Czaaren, deinem Schwager!

Man kann aber doch keinen Krieg vom Zaune reißen; es muß doch ein Anlaß da sein. Ein andermal geht der Krieg gegen Tyrannen und Philister, wie z. B. in dem Gedichte: Aufruf. Wie soll nun das zusammengehen? Sollen die Deutschen etwa gegen den äußeren Feind ziehen und wenn sie ihn besiegt haben, die Waffen in der Hand behalten und die innere Freiheit von ihren Regenten fordern? Nehmen wir, wie es auch eigentlich gemeint sein mag — Herwegh weiß es ohne Zweifel selbst nicht recht —

immerhin an, er spreche von einer Revolution. Da sitzt nun eben der Grundirrthum eines abstracten Enthusiasmus. Es ist der Unsinn aller Demagogie, daß sie handelt, ehe sie sich gefragt hat, ob der Volkswille für ihre Zwecke reif ist. So lange die Deutschen, wie Börne sie definirt, Menschen bleiben, welche Hofräthe entweder schon sind oder werden wollen, so wird es, gesetzt den Fall, daß eine Revolution gelänge, den Tag nachher sein, wie den Tag vorher. Die Völker werden regiert, wie sie es verdienen; erziehe man sie von unten herauf zu Menschen, so werden sie endlich persönlich werden. Volksbildung thut uns noth; ein guter Schulmeister wirkt mehr für die Freiheit, als Bände Herwegh'scher Gedichte. Man muß nicht chirurgisch helfen wollen, ehe medicinisch geholfen ist. Ist erst medicinisch geholfen und kommt der Tag der Chirurgie, so ist Herwegh's Schlachtenmuth am Platze. Die Vergleichung hinkt, denn bei Geschwüren und Wunden müssen beide Zweige der Heilkunst zusammenwirken, aber im Staatsleben ist es anders. Völker, die innerlich nicht rein sind, bekommen nach allen Amputationen nur Rückfälle. Dieser Thatendrang, diese Lust, drein zu schlagen, dieser Saus und Braus ist nichts, als stofflose Jugendbegeisterung, ein vom Leben noch nicht gebildetes Kraftgefühl.

Herwegh scheint der Ansicht zu sein, daß die Durchbildung eines wahrhaft organischen Staatslebens, worin es nicht zwei, sondern nur Einen Willen und Eine Vernunft geben kann, mit einer Auflösung der Kirche in den Staat, daß erhöhte politische Gesinnungen mit der Befreiung von dem Principe der heteronomischen Autorität des Glaubens in engem Zusammenhange stehen; er erklärt sich stark gegen Pietisten, pietische Künstler und Pfaffen,

er fordert sogar, daß man die Kreuze aus der Erde reißen und Schwerter daraus machen solle. Das Letztere ist so gefährlich wohl nicht gemeint, als es aussieht; denn Herwegh beschränkt sich auf solche hastige Ausbrüche und äußert sonst seine Empfindungen gern in der Form des Gebets, ja er zeigt einige Vorliebe für den zornigen alttestamentlichen Gott und versteht unter den unausstehlich pfiffigen Sophisten, welche das Gemüth abdanken wollen (Sonett VI.), ohne Zweifel die Philosophen. Nur gegen die hierarchischen Anmaßungen der aus dem Mittelalter noch fortbestehenden Form der christlichen Kirche tritt er mit großer Heftigkeit auf in dem Gedichte „Gegen Rom". Hier war nun eine Welt von Stoffen für die Satyre aufgeschlossen, hier boten sich die bestimmtesten Gestalten und anschaulichsten Verhältnisse dem beißenden Witze dar, aber rhetorisch wie immer schleppt er einen Fluch herbei und flucht so in's Unbestimmte hinein, stets dasselbe wiederholend, durch das ganze Gedicht; es gehört unter die schlechtesten der Sammlung. Hutten ist sein Held (s. das Gedicht: Ufnau und S. Helena und die Nachahmung von Huttens Losungswort: Jacta alea est), aber Hutten war ein ganz anderer Mann, er wußte nichts von einer allgemeinen abstracten Begeisterung, sondern er kämpfte in sehr bestimmten Verhältnissen mit sehr bestimmten Waffen und vor Allem mit dem scharfen, stets ein bestimmtes Object treffenden Schwerte der Satyre.

Der Leser fragt sich vielleicht schon lange mit Verwunderung, ob denn das Kritik sein soll, wo immer bloß vom Stoffe und gar nicht von der poetischen Form die Rede ist. Allein dieß ist eben die Art dieser Poesie, daß sie ganz stoffartig ist und nur nach dem Stoffe beurtheilt werden kann; darin ist aber freilich

das ästhetische Urtheil von selbst miteingeschlossen und ausgesprochen. Dieser abstracte Gehalt trägt in sich selbst keinen Ansatz zum Uebergang in die Mannigfaltigkeit der Form, man dreht sich stets im Kreise. Herwegh's Gedichte sind durchaus tautologisch und daher nicht wenig ermüdend. Wären sie besser, so wären sie verboten.

Zur Satyre, welche, wie dieß wiederholt gesagt werden mußte, die einzige Form ist, durch die mehr Anschein wahrer Poesie in diese tautologische Rhetorik eintreten könnte, zeigen sich nur wenige und dürftige Ansprünge; Herwegh hat keinen Humor und kann ihn als Pathetiker nicht haben. Der Abfall des Anastasius Grün z. B. mußte nothwendig die Komik herausfordern; Herwegh perorirt aber in bitterem Ernste (Anast. Grün S. 70) und nur am Schlusse folgt eine, in diesem Zusammenhange dann höchst störende komische Wendung. Umgekehrt ist das Gedicht „Schlechter Trost“ ironisch, hebt aber im letzten Verse durch directe Rede die Ironie völlig auf, und es ist unbegreiflich, daß der Dichter nicht fühlen sollte, wie mit seinem uneinsletzten Verse das Gedicht schließen mußte. Der Gesang der Jungen bei der Amnestirung der Alten hat ebenfalls ironische Stellen, die zu dem übrigen Ernste des Gedichts nicht recht klingen oder umgekehrt. Die einzige gute Satyre ist Sonett XXXIV. „Pferdeausfuhrverbot“.

Der wahre Lyriker muß sich als Dichter immer dadurch bewähren, daß er neben den idealeren Formen der Kunstpoesie auch ächte, volksmäßig empfundene, naive, schlechtweg singbare Lieder hervorbringt; sie sind nicht sein Höchstes, aber gewiß nicht die letzte Probe seines Dichterberufs. Schiller hat kein einziges Lied

gedichtet, sein Reiterlied, das am meisten liederartig und gewiß sein bestes lyrisches Product ist, bleibt immer noch zu pathetisch, rhetorisch; Schiller war aber zur Lyrik auch nicht berufen, sondern zum Drama; Goethe bewährte seinen lyrischen Beruf gleich vom Anfang an durch die herrlichsten Lieder; Rückert kann gar kein Lied machen, weil er ganz Reflexionsdichter ist; Freiligrath keines, weil er als Declamateur mit der Stange neben dem Aushängebild seiner Menagerie steht; Mörike hat die lieblichsten Lieder und eben deßwegen liest man ihn nicht, denn in jetziger Zeit gilt einmal Pathos für Poesie. Herwegh nimmt einige wenige Ansätze zur Stimmung des Lieds, und da fühlt man sich aus seiner sonstigen Weise sogleich ganz wohlthätig herausversetzt. Ich rede hier zuerst noch von den Gedichten rein politischen Inhalts, die freilich den wahren unbefangenen Liederton nicht zulassen; dennoch gehört das Gedicht „Protest" unstreitig darum unter das Beste der Sammlung, weil es liederartig ist, weil hier die innere Erhebung wirklich zur musikalischen Stimmung, zum Singen wird, und man sich gern einen munteren Burschen denkt, der das beim Weinglase singt und dabei tüchtig mit der Faust auf den Tisch schlägt; kurz es hat Sinnlichkeit und übertrifft daher das meiste Andere. Eben darum ist auch Herwegh's Rheinweinlied besser als jenes Rheinlied, von dessen Triumphen man, ohne für die Deutschen zu erröthen, nicht sprechen kann; besser, nicht nur weil es sich nicht mit der armseligen Begeisterung einer nothfälligen Vertheidigung begnügt, sondern weil es als Weinlied concreten Anhalt und Stimmung hat.

Noch näher tritt das eigentlich Poetische, wenn diese Stimmung zum Liede sich nicht unmittelbar als Stimmung des Dich-

ters ausspricht, sondern einer bestimmten Gestalt, einer zweiten Person in den Mund gelegt ist; denn hier beginnt Objectivität. In ein solches Element begibt sich Herwegh mit ein paar Schritten hinein, so die Gedichte: Der sterbende Trompeter, Reiterlied. Es lag hier zugleich der Volkston ganz nahe, das zweite hat wirklich einen Refrain in der Weise des Volksliedes, doch ist hier viel zu wenig Eigenthümliches und Bedeutendes, auch wirklich zu Weniges, um dabei zu verweilen. Die objectivsten Gattungen der Lyrik, Ballade und Romanze, darf man bei Herwegh, wie sich von selbst versteht, nicht suchen; aus sich herauszugehen, eine poetische zweite Person, eine große Begebenheit selbst sprechen zu lassen, liegt dieser ganzen Art von Poesie ferne, sie ist völlig direct, geht immer absichtlich zu Werke, fällt immer mit der Thür in's Haus und weiß davon gar nicht, daß der Dichter sich eigentlich hinter seine Masken steckt. Mehr Verkehr hat sie mit der Natur, als mit einer menschlichen Gestaltenwelt, die sich selbst poetisch erst zu schaffen hätte; denn die Natur liegt für den Sentimentalen (Pathos und Sentimentalität gehören zusammen) fertig da; doch auch die Natur hat für eine Poesie, die in der rhetorischen Gattung noch rhetorischer als rhetorisch ist, nur soviel Bedeutung, als sie Symbolik für die stets wiederkehrenden Ideen des Dichters darbietet. Herwegh gesteht daher (Strophen aus der Fremde) offen, daß die Naturstimmung, die er in den Alpen erwartete, ausgeblieben ist, daß er sich in dieser einsamen Welt nach dem Staub der Straßen und der tiefsten Qual der Menschheit zurücksehnt, und gerade dieß ist liebenswürdiger und poetischer, als wenn ihm die Natur bloß Anlaß geben muß, um seinen poetischen Zorn auszulassen, wie in dem Frühlingslied, das

nichts als ein Fluchlied auf Tyrannen ist, oder in dem Gedichte Vive la République, wo ihm die glühenden Alpen zuerst ein in Flammen versinkendes Königshaus vorstellen, dann aber umgekehrt als Symbole der politischen Reinheit, Freiheit, Selbstständigkeit dienen: zugleich eine vorläufige Aufforderung, zu fragen, ob Herwegh in seinen Vergleichungen immer glücklich sei. Diese symbolische Art, Gedanke und Bild zu verknüpfen, ist aber eben so wenig poetisch, als alle bloße Symbolik.

Ich sagte oben, daß ein pathetischer Dichter, da seine eigene Persönlichkeit die einzige Objectivität ist, welche für seinen abstracten Ideengehalt den Körper abgibt, für diese Eintönigkeit uns wenigstens dadurch entschädigen müsse, daß diese Persönlichkeit doch nicht ganz in dem Einen Pathos aufgehe, sondern als menschlich offen und empfänglich für jedes schöne Gefühl sich erweise. Schillers erste und letzte Leidenschaft war die Freiheit, in seinen Dramen wird sie zu Handlung und Schicksal, in seinen lyrischen Gedichten bleibt er allerdings pathetischer Dichter, aber wie reich, wie offen für jedes Zarte und Schöne in der Menschheit, wie vielseitig und menschlich liebenswürdig ist dieses Gemüth! In dieser kleinen Sammlung jugendlicher Ausrufungen, mit der wir uns hier beschäftigen, finden sich nun allerdings einige wenige Gedichte, worin der Dichter einmal frei aufathmet und unbefangen menschlich fühlt; sie gehören wirklich auch zum Besten in derselben. Man verstehe mich nicht so, als meine ich, die Schönheit fange eben nur da an, wo ein großes Interesse an den Schicksalen des Volkes aufhört; ich habe ja zwischen objectiv, geschichtlich und zwischen paränetisch politischer Poesie unterschieden und nur von der letzteren behauptet, daß sie nicht in das Gebiet

unvermischter ästhetischer Hervorbringung gehöre. Man ist nun wirklich angenehm überrascht, wenn man Herwegh einmal den liebenswürdigen Leichtsinn eines Béranger (dieser ist neben Hutten sein Mann, s. das Gedicht Béranger) nachahmen und in dem Liede „Leicht Gepäck", in dem Sonett „Die Geschäftigen" XXII. den Ton einer lustigen Haut anstimmen hört, deren einziges Gold die Morgensonne und Silber all' der Mondschein ist. Ganz gemüthlich ist das Sonett XXXVII. „Deutsche und französische Dichter", wo neben dem französischen Poeten auf kostbarem Divan, in prachtvollem Kaftan u. s. f. der deutsche in seinem Mansardenstübchen erscheint, umduftet von des Gartens blühendem Flieder und, indeß die jungen Spatzen vor'm Fenster als Ehrengarde schildern, an sein deutsches Mädchen Lieder schreibt. Auch die Frauen sind ihm in seinem Pathos nicht ganz gleichgültig geworden; nur wenn er die Freiheit darum verkaufen müßte, läßt er die Liebe laufen (p. 15), sein Mädchen muß ihn mit der Freiheit theilen (p. 77). Gelegentlich erscheint er sogar als ein arger Ketzer und Sultan Scheriar in der Liebe (Sonett XLI.), doch sammelt er sich ebenso auch zu schöner und tiefer Innigkeit (Sonett XL.) und edler Frauenverehrung („An Frau Karoline S. in Zürich"). Mit ebenso ernstem Sinne beklagt er das Verschwinden der Freundschaft in unsern Tagen (Sonett XXVII.). Unter den Sonetten besonders sind einige, wo sich unbefangen und nicht verbrannt von dem Einen politischen Pathos eine edle, rein menschliche Gefühlswelt aufschließt und wo wir den Dichter so weich, so im besseren Sinne sentimental finden, daß wir den Mann des Grimmes und Fluches kaum wieder in ihm erkennen. Die Sentimentalität hat auch ihre Zeit und ist schön, wo sie nicht die

ganze Poesie sein will; daher liest man Sonette wie XVIII., wo der Tod als ein Freund gepriesen wird, der die Menschen wie Kinder liebend an das All zurückgibt, wie XIX., wo der fromme stille Friedhof den hohen Alpen vorgezogen wird, nicht ungern, und Sonett XV. gibt uns einen erhabenen Blick in den unbewegten, hinter allen einzelnen Wellenschlägen verborgenen, heiligen Grund der Dichterseele. Auch Sonett XVI. ist schön und tief empfunden: der Strom, der, so weit er schweift, nie vergißt: „ich muß zum Oceane“, soll der Menschenseele eine hohe Lehre geben. Hier muß ich noch das schöne Gedicht „Strophen aus der Fremde“ II. hervorheben, worin der Dichter sich sehnt, hinzugehen wie das Abendroth und wie der Tag in seinen letzten Gluthen sich sanft in den Schooß des Ewigen zu verbluten, hinzugehen wie der heitre Stern, so stille und so schmerzlos in des Himmels blaue Tiefen zu sinken, hinzugehen wie der Blume Duft, der freudig sich dem schönen Kelch entringt und als Weihrauch auf des Herren Altar schwingt, hinzugehen wie der Thau im Thal — „o wollte Gott, wie ihn der Sonnenstrahl, auch meine lebensmüde Seele trinken“ — hinzugehen, wie der bange Ton aus den Saiten einer Harfe, der, kaum dem irdischen Metall entfloh'n, ein Wohllaut in des Schöpfers Brust erklinget; dann folgt der Schluß:

Du wirst nicht hingehn wie das Abendroth,
Du wirst nicht stille wie der Stern versinken,
Du stirbst nicht einer Blume leichten Tod,
Kein Morgenstrahl wird deine Seele trinken.

Wohl wirst du hingehn, hingehn ohne Spur,
Doch wird das Elend deine Kraft erst schwächen,
Sanft stirbt es einzig sich in der Natur,
Das arme Menschenherz muß stückwels brechen.

Ich schließe gerne die materielle Betrachtung dieser Gedichte mit dem Lobe eines so reinen, zarten Klanges. Hier ist nicht gemachte Empfindsamkeit, nicht eitle Selbstbespiegelung in künstlichen Schmerzen, hier ist wahres Menschengefühl, Gefühl des Schicksals.

Leider ist aus dem ewigen Ringe, worin das Pathos Herwegh's sich dreht, nur selten ein Seitenschritt auf eine solche grüne Stelle vergönnt. Ist nun diese politische Leidenschaft aus Gründen, die ich mehr als einmal hervorgehoben und gegen Mißverständniß geschützt habe, an sich unpoetisch und läßt sie dasjenige gar nicht zu, was im tieferen Sinne Form heißt, objective Verkörperung nämlich, mannigfaltige Gestaltenwelt und Naivetät der Grundstimmung, jenes ahnende Helldunkel, worin alle Poesie geboren wird, so muß dieser Mangel durch um so größeren Glanz des äußerlich beigegebenen Schmucks verdeckt werden. Eine Poesie wie diese bewegt sich eigentlich nur in den beiden äußersten Enden der dichterischen Darstellung: stoffartiger Gehalt und äußere Form. Die eigentliche Mitte, das poetische Fleisch, fehlt; so muß die Haut um so schöner sein. Solche äußerliche Mittel, den abstracten Stoff zu schmücken, sind, um das zuerst zu nennen, was noch mehr zum Inhalte gehört, treffende epigrammatische Wendungen und sogenannte schöne Gedanken, sodann, schon mehr gegen das bloß Formelle hin, Reichthum an Vergleichungen, und endlich flüssige, correcte, kunstreiche Technik.

Auf den Effect einzelner guter Gedanken, epigrammatischer Schlußwendungen, pikanter Refrains arbeitet Herwegh überall mit großer Vorliebe hin und druckt sie gerne groß, wie z. B. „Priester nur wird's fürder geben und kein Laie mehr auf Erden

sein" (in dem Gedichte Zuruf) oder — „heiliger wird unser Haß als unsre Liebe werden" u. dergl. Herwegh ist glücklich in solchen Wendungen und hat damit bei der großen Zahl derjenigen, welche nicht zu wissen scheinen, daß die Zeit vorbei ist, wo man um einzelner Stellen und gut gesagter Sätze willen jemand für einen Dichter hielt, großes Geräusch erregt. Das Hinstreben nach solchen Einzelwirkungen ist aber gerade das Geständniß, daß der Kern einer solchen Poesie nicht poetisch ist. Es sind Acte der Reflexion, nicht der Phantasie. Soll aber einmal der Ideen-Vorrath und die Summe glänzender Gedanken den Werth eines Dichters bestimmen, so dürfte man billig fordern, daß Herwegh reicher daran sei und hält man ihn neben die Gedankenfülle Schillers, so verschwindet er in nichts.

Aeußerst freigebig ist Herwegh mit Bildern und Vergleichungen; er häuft sie wie der Orientale, der im Gefühle, daß seiner Poesie die innere Plastik fehlt, sie um so glänzender mit solchen einzelnen Edelsteinen umhängt. Herwegh sagt immer dasselbe, nur mit andern Wendungen, neuen Bildern, man rückt nicht vom Flecke, es dreht sich nur eine Scheibe von Vergleichungen um den auf einen Punkt gebannten Zuschauer. Manche Gedichte sind wirklich nichts als Bilderreihen ohne allen Fortgang des Gedankens. So das „Frühlingslied," wo an allen Erscheinungen des Frühlings herumgegangen wird, um sie dem Tyrannen zum Fluch zu deuten. Als näheres Beispiel will ich nur zwei Verse aus dem Gedichte an Frau Karoline S. in Zürich hersetzen.

Gleichwie am stillen Abend schmettert
Durch heitre Luft Trompetenklang,
Gleichwie's um Rosenbüsche wettert
Ein blühendes Gestad entlang,

Gleichwie zum Sturme ruft die Glocke,
Indeß noch Beter am Altar,
Wie neben eines Kindes Locke
Ein graues, ernstes Greisenhaar, – –

So tönt zu meinem stillen Volke
Mein zürnend, freiheitheischend Lied;
Ich bin die schwere, schwarze Wolke,
Der Gott den Donner nur beschied;
Ich bin kein froher, freud'ger Buhle,
Deß Wappen Rose und Pokal,
Ich sitz' als Geist auf Banko's Stuhle
Bei jedem frechen Königsmahl.

Das letzte Bild ist glücklich, wie die Mehrzahl von Herwegh's Bildern, aber hat man bei dieser lang aufgefaßten Schnur von Vergleichungen nicht den Eindruck, daß der Dichter die Perlen erst zusammensuchen, daß er sich besinnen mußte: was kann ich da noch sagen, welches Bild noch aufbieten? Sehr störend wird dieß Haschen nach Vergleichungen, wenn geradezu mitten im Pathos ein Bild eintritt, das, offenbar künstlich aufgefunden, allen Eindruck unmittelbaren Ergusses aufhebt.

So lautet der Anfang des Gedichtes „Gebet:"

Brause Gott mit Sturmesodem
Durch die fürchterliche Stille,
Gieb ein Trauerspiel der Freiheit
Für der Sklaverei Idylle u. s. w.

Mitten in diesem Aufschwung sind die Bilder: Trauerspiel, Idylle viel zu gelehrt. Manchmal sind diese Vergleichungen höchst gesucht, bis zum Unverständlichen. So wird z. B. Jeder Folgendes ein paar mal lesen müssen, bis er es faßt (An die deutschen Dichter):

Es hat dem Vogel in dem Nest
Der Himmel nie gewankt,
Er dünkt den Mächtigen nur fest,
So lang der Thron nicht schwankt.

Gesucht und doch matt sind die bildlichen Gegensätze (in dem Gedichte, Gebet):

Nur vernichten kann der Krieg uns,
Solch ein Frieden wird uns würgen!
In dem wilden Kampfgewühle
Mag es wohl ihr werden heiß,
Aber straucheln muß die Freiheit
Auf des Russen starrem Eis.

Gezwungen offenbar ist auch das Bild am Schlusse von „Schlechter Trost:“

Was hilft dem Vogel die Sonnennähe,
Den todt ein Adler trägt hinan?

Abgeschmackt wird die Vergleichung in folgender Stelle des Gedichts an Béranger:

Es wurde zur erschütternden Lawine
Des holden Hauptes leichter Flockenschnee.

Oft scheint der Zwang des Verses unpassende Vergleichungen mit sich geführt zu haben, wie in dem Gedichte: Aufruf.

Eure Tannen, eure Eichen –
Habt die grünen Fragezeichen
Deutscher Freiheit ihr gewahrt?

Ulrich von Hutten würde wohl schwerlich Deutschlands Heiland heißen, denn das ist doch offenbar den Mund zu voll genommen, wenn nicht ein Reim auf Eiland vonnöthen gewesen wäre (Ufnau und St. Helena II.). An andern Orten greift Herwegh ein hinkendes Bild auf und hetzt es zu Tode. So erinnert ihn

in dem Gedichte „Neujahr“ der gleichgültige Ausdruck: Kette der Ewigkeit an die Ketten der Tyranney, er betet, daß, wie am Neujahr immer ein Ring zur Kette der Ewigkeit hinzukomme, so der Herr von dieser Kette jedes Jahr einen Ring nehmen und den letzten zum Brautring der Freiheit werden lassen möge. So spielt die wahre Begeisterung nicht mit Bildern. Auch dahin verläuft sich Herwegh auf seiner Bilderjagd, daß ihm dasselbe Ding zu Vergleichungen im entgegengesetzten Sinne dienen muß; ein Beispiel davon ist: Vive la République, wo, wie ich schon oben hervorhob, die glühenden Alpen jetzt ein rauchendes Königshaus, jetzt ein goldenes Freiheitskissen u. s. w. sind. Nicht immer am passenden Orte rekrutirt sich Herwegh aus der alten Mythologie, so z. B. gerade in dem ebengenannten Gedichte, wo zu dem Volksliederton: „Daß aus deinem Jungfernkranz man kein Röschen knicke, Schweizerin hüt' ihn wohl beim Tanz“ das unmittelbar daneben stehende „frisch wie Venus aus dem Meer“ durchaus nicht stimmt. Auch wohl bloß des Reims wegen verzehrt sich in dem Gedicht an den König von Preußen die deutsche Jugend in Gluthen eines Meleager, was sich auf Lager und Schwager reimt. Das Bild paßt auch gar nicht; denn Meleager litt weiter nicht durch Gluthen, als daß sein Leben erlosch, da das Holzscheit, an das es gebannt war, verbrannt wurde.

Auch das Wortspiel liebt Herwegh, ohne eben besonderes Glück darin zu haben. Er braucht Witz für seine Gedanken-Armuth, aber der Witz ist nur schön, wo er zwischen tieferen und volleren Quellen des Humors reichlich fließt. So will es nicht klappen, wenn er über A. Grüns Abfall sagt:

Kein Stern so schön, daß er nicht bald zerstiebe,
Wenn er am Ordenssternenhimmel geht!

Besser in dem Gedichte an den Verstorbenen:

.... Und noch vor Gottes Sternen
Auf seine Sternchen weist.

Hinkend ist das Wortspiel auf Gutenberg — guter Berg; man kann eine Statue nicht wohl mit einem Berge vergleichen, auch die Kunst, die Gutenberg erfunden, läßt durch ihre volubile Natur diese Vergleichung nicht wohl zu. Gar zu nahe an den sogenannten schlechten Witz streift das Wortspiel (Gegen Rom): Und seit loyal dort nur Loyola.

Wir kommen allmälig zur äußersten Schaale heraus und werfen jetzt einen Blick auf die technische Form dieser Gedichte. Herwegh liebt künstliche Versmaaße; einfache kurzzeilige sagen der naiven Liederpoesie zu und gelingen ihm selten so gut, wie in dem Gedichte an den Verstorbenen; er bedarf des Schmucks verschlungener Formen zu sehr, um ihn nicht aufzusuchen. Er entwickelt auch nicht wenig Kunst darin und scheut nicht, in einer Strophe dreimal drei Reime miteinander zu kreuzen, wie in dem Gedicht an den König von Preußen, er liebt die künstliche Form des Sonetts, — das kleine Bändchen enthält deren 52 — er greift öfters in die Ghaselen-Form über, indem er die Assonanz-Reime derselben zwischen andere aufnimmt. Aber die Kunst geht in Künstelei über und Herwegh zahlt dem modernen Rococo durch gelehrten Reimschnörkel einen Tribut, der dem Manne schlecht ansteht, welcher eine allem Raffinement, aller Ueberwürzung feindliche Sache verficht und daher solche Freiligrazien und Freiligrazereien verachten sollte. Man kann diese gerollten Papierschnitzel etwa gelten lassen, wo sie als Parodie des Gegenstandes angesehen werden können. Mandschuh und Handschuh, Carrara

und Niagara mögen als eine Parodie auf die Bildungsformen der in dem Gedichte an den Verstorbenen angegriffenen Menschenklasse noch hingehen, ebenso Basso, Tasso, Semilasso in Sonett XIV. Für die Reimbesteleien in dem Gedichte gegen Rom: Tropen — Ysopen, Cola — Loyola, Sahara — Tiara, Zeter — Peter (das Letztere kann übrigens schlechterdings nicht gereimt werden), läßt sich ebenfalls entschuldigend sagen, daß in diesen Kröpfen der Berninische Geschmack und Zopfstyl des restaurirten Katholicismus sich abspiegeln solle. Aber Herwegh fällt in diese Manier auch wo er ernst und ganz im eigenen Namen spricht, und dies kann nicht genug getadelt werden. Beispiele: Erkür' ich — Zürich. Hieroglife — Thräne — Wundertiefe — Hippokrene. Standarte — Boñaparte. Kora — Medusen — mora — Busen — Pandora. Man möchte ihm in seiner Manier zurufen:

O Tyrannen-Erschütterer Herweg,
Deine Reime vom Zaune nicht zerr weg!

Herwegh's Reime sind keineswegs von durchgängiger Reinheit. Zeter und Peter habe ich eben angeführt; Philister und Priester darf nicht gereimt werden, auch fändet und geschändet nicht; denn eher dürfen bloß verwandte Vokale mit verwandten, als entschiedene Längen mit entschiedenen Kürzen einen Reim bilden. Dunkelheiten des Ausdrucks, der Satzverbindung, Härten, grammatische Incorrectheiten haben sich unter dem Zwang der künstlichen Maaße und Reime häufig eingeschlichen. Von letzteren nenne ich:

Deß Lied man sich erfreut (p. 18).
Den Despot (p. 51).
Den Tyrann (p. 52).

Die theilweise altdeutsche Orthographie in diesen Gedichten soll uns nicht verführen, uns hier in den Streit einzulassen, ob es möglich oder räthlich sei, die ganz fehlerhafte neuhochdeutsche Schreibart auf die alten Gesetze zu reduciren. Fängt man es aber an, so muß man auch konsequent sein, was Herwegh keineswegs ist.

Somit meine ich, Herwegh an seinen Platz gestellt zu haben. Einigen mag es zu strenge dünken, wenn ich an diesen jugendlichen Enthusiasmus den Maaßstab der Kritik gelegt habe, da es doch neben der eigentlichen Poesie, welche vor dem Forum der reinen Aesthetik besteht, solche verwandte untergeordnete Gattungen, welche durch zeitgemäßes Interesse geschützt sind, auch muß geben dürfen. Andere dagegen, welche zwischen Poesie und rhetorischer Darstellung scharf unterscheiden und zudem erwägen, daß es auch in der letzteren ungleich höhere und reichere Erscheinungen giebt, als die vorliegende, mögen mir vorwerfen, daß ich viel zu weitläufig gewesen sei, den Gegenstand viel zu wichtig genommen habe. Ich muß den Ersteren ihren Satz zugeben und noch Herwegh's eigenes wiederholtes Geständniß bekräftigend beifügen, daß er jeden Augenblick bereit wäre, die Leyer mit dem Schwert zu vertauschen, daß er seine Poesie im Grunde nur als ein politisches Mittel betrachtet wissen will; den Anderen räume ich ein, daß er poetisch genommen im Grunde unbedeutend ist. Allein der Gegenstand dieser Kritik war eigentlich nicht sowohl Herwegh, als vielmehr das Beifallsgeschrei, womit man ihn aufgenommen hat, und die darin zu Tag gekommene Verwechslung des stoffartigen und ästhetischen Interesses, die Unkenntniß oder Vergessenheit dessen, was ächte Poesie ist und was nicht. Wohin ist das poetische

Gefühl gekommen? Nach Eduard Mörike, dessen poetische Kraft zwar unter den Hemmungen der Zeit sich nicht glücklich bis zu ihrem Gipfel entwickelt und kein großes zusammenhängendes Ganze hervorgebracht hat, der aber in so vielen herrlichen Liedern ganz und durchaus Dichter ist, hat kein Hahn gekräht; schicken wir aber einmal einen Pathetiker in die Welt, so posaunt es an allen Ecken und Enden.

Gestehen wir aber überhaupt: mit unserem Dichten ist es nichts, es ist jetzt die Zeit zum Trachten.

Gedichte eines Lebendigen.

Zweiter Band.

Zürich und Winterthur, Verlag des litterarischen Comptoirs 1844.

Habe ich nicht Recht gehabt? Diese stoffartige Poesie bleibt abstract rhetorisch, tautologisch, Refrain- und Gedankenspitzenjägerisch, bildlos subjectiv, in Formen gekünstelt, bis sie satyrisch wird: da ist auf einmal fester Boden, Innhalt, Körper, Körper zwar, der nur eingeführt wird, um vernichtet zu werden, aber mit dem scharfen Messer der Negation, dessen Schneide den hellen Metallglanz des Zornes und der Verachtung hat. Herwegh hat seit dem ersten Bande seiner Gedichte Erfahrungen gemacht, der Stachel ist ihm tief in die Brust gedrückt worden; das war ihm recht gesund. Es wäre ihm nur zu wünschen, daß das Leben ihn noch ganz zum Manne schmiedete und alle Rhetorik, Declamation und übrige Eitelkeit durch diese derbe Mühle vollends aus ihm herausgebeutelt würde. Denn los ist er sie noch nicht; er hat uns seine scharfen Epigramme in eine wahrhaft geduldermüdende Zugabe dieses alten Sauerteigs eingewickelt. Damit man nun nicht meint, ich wolle mit einem solchen Urtheile durchfahren, ohne Gegenreden anzuhören, so sei es mir erlaubt, hier die Einwendungen, die mir von einem talentvollen Philologen in einem Briefe gestellt worden sind, anzuführen und zu beantworten. Ich

nenne seinen Namen nicht, weil keine Zeit mehr ist, die Erlaubniß dazu einzuholen. Er sagt: „Sie wollen diesen Gedichten nur eine rhetorische Kraft beimessen; aber ich muß dagegen bemerklich machen, daß, wenn die wirkliche Rhetorik — ich meine, wie sie sich in einer begeisternden Rede kund gibt — dem Zuhörer das Blut in die Wangen treibt, die Seele durch die Rückenwirbel rieseln, die Faust sich ballen und nach dem Schwerte fassen läßt, daß alsdann eben die Rhetorik diese Erfolge nur dem in diesem Augenblicke herausgekehrten Elemente der Poesie, die in der Rhetorik liegt, verdankt. Denn es ist keine Frage, daß diese Halbkunst aus den beiden heterogenen Mitteln der Dialektik und der Poesie in ähnlicher Weise für außerhalb der Kunst liegende Tendenzen zusammengeschweißt ist, wie die Baukunst aus der sich selbst genügenden Plastik einerseits und dem Zimmermanns- und Maurer-Handwerk andrerseits. Aber noch mehr: niemals hat in alten Tagen ein Dichter geläugnet, belehren zu wollen. Die Dichter aller Gattungen, mit Ausnahme des einzigen homerischen Epos, sprechen dieß vielmehr selbst als ihr größtes Verdienst an und aus. Nun bin ich zwar allerdings der Ueberzeugung, daß sie sich in dieser Beziehung über sich selbst getäuscht haben und nie das geworden wären, was sie sind: Muster für die Ewigkeit, wenn sie nicht im Laufe ihrer Poesieen über der Lust des Schaffens den ausgesprochenen Zweck, ihre Tendenz selbst vergessen hätten, so wie denn die Liebenswürdigkeit der äsopischen Thierfabel entschieden aus dem Vergessen der Schlußparänese und dem naiven liebevollen Versenken in die idealisirte Thierwelt, den epischen behaglichen Ausbau dieser wirklich und in natura rerum vorhandenen Caricatur der Menschenwelt zu erklären ist. Aber dennoch hat auch

die von Ihnen verworfene paränetische Lyrik ihre Weihe. Denn nicht das Wollen und das Ueberreden ist ihr Wesen und Innhalt, sondern die Darstellung der schönen Persönlichkeit, des dichtenden Subjects, das sich in seinem Wollen und Wünschen in der Freude der Hoffnung wie in dem Jammer gerechter Verzweiflung in dem Gedichte explicirt. Indem also die Darstellung dieses Wollens und Strebens zur Charakteristik einer wirklich vorhandenen, hier natürlich zum Ideal geläuterten Person wird, ist das blos Gewollte ebensosehr ein Existirendes, Fertiges, wie die von den einzelnen Personen im Drama ausgesprochenen Willensmeinungen, welche oft ihrem nächsten und handgreiflichsten Innhalt nach ganz und gar lehrhaft erscheinen. So stellt sich denn selbst die politische Lyrik Herwegh's, ob sie sich auch scheinbar auf die Zukunft richtet, doch als eine Art Epos dar, das von den Kämpfen zwar keines Achilleus und Hektor singt, aber von der Simson-Herakles-Arbeit des Dichters, der bald mit Hydern, bald mit Löwen, bald mit Philistern und Füchsen kämpft, und der siegen oder sterben wird. Denn diese Zukunft ist ihm eine Gewißheit, ist ein in der Seele des Dichters mit aller Zuversicht und Wahrheit zwar anticipirtes, aber, im Gedichte ausgesprochen, schon vollendetes Factum, das mit Würde und Ruhe abschließend die mit Recht postulirte Einheit der Wirklichkeit und der Idee im Ideal zu Wege bringt. Diese Zuversicht ist nun aber ihrerseits eben das Hinreißende und Berauschende der wahren Lyrik. Sie überredet nicht, geschweige denn daß sie überreden wollte: denn der Redner, welcher die Tribüne besteigt, hat zur Voraussetzung bereits das Dilemma, den Zweifel seiner Zuhörer: er widerlegt, er demonstrirt, er will (scheinbar wenigstens) nur

durch Explication seiner Momente zum Verstand reden und darum tritt er selbst bescheiden zweifelhaft auf, höchstens zum Schluß reißt auch er hin, d. h. eben, er fällt aus der Rhetorik in die Poesie. Doch, um keine petitio principii zu begehen: ich wollte sagen: wenn der Dichter die Meinungen, die Herzen der Zuhörer gewinnt, so wirkt er nicht überredend, sondern wie überhaupt die in die Praxis und Wirklichkeit eingedrungene Poesie (ich meine den Enthusiasmus) ansteckend; er begeistert durch seine Zuversicht, d. h. durch die plastische Anticipation seiner Sieges- oder Todes-Freude, kaum in anderer Weise, als die Sieben vor Theben oder die Perser des Aeschylos die Athener begeisterten, von denen er selbst, der greise Marathonschläger, rühmt, daß, wer sie höre, sich wie das Schlachtroß beim Trompetenschall strecke, und: *ὅτι πᾶς τις ἀνὴρ ὁ θεασάμενος εὔχοιτ' ἂν δάϊος εἶναι.* Und so sind des Tyrtäos Paränesen (dessen Sie nicht erwähnten); und wenn Tyrtäos, er allein ein ganzes Heer, ein Dichter war, so ist es Herwegh auch. Er hat's gewagt, er hat der Freiheit eine Gasse gebahnt, er hat das Alles als klares gerundetes Factum vor sich, was er prophezeit und was er — träumt. Es fällt ihm gar nicht ein, diesen sichern Besitz erst von seinen Zuhörern erbetteln, sie persuadiren zu wollen, sondern er singt, wie wir es vom Dichter verlangen, heraus, was ihm auf dem Herzen liegt, er gebiert, weil die Frucht der Seele reif ist. Daß jedermann sich in sein Kindlein verlieben wird, das weiß er zwar allerdings vorher, aber er gebiert es nicht darum, daß man sich in es verliebe. Seine Poesie ist also keine Tendenzpoesie, denn eine solche gibt es allerdings gar nicht". Dieß ist das Wichtigste, was mein achtbarer Gegner wider mich anführt; weiterhin

bestreitet er die Anwendbarkeit dessen, was ich über den Mangel der nöthigen Ruhe und Unbefangenheit mitten im Drange einer unzufriedenen Gegenwart gesagt habe, auf einen politischen Lyriker wie Herwegh. Er gibt zu, daß die vom Fieber der Leidenschaft zitternde Hand nicht dichten könne, sondern der Dichtergeist erst abwarten müsse, bis der erste Sturm der Empfindung sich gelegt habe; er macht aber geltend, daß der begabte Dichter zwischen der fortdauernden Flamme der Erregung Momente der Ruhe finde, wo er sich den Gegenstand seines Verlangens in der nothwendigen Ueberlegenheit der Objectivität gegenüberzustellen vermöge. Uebrigens, fährt er fort, sei es kein Vorwurf für den begeisterten Lyriker, daß seine Empfindung der Zukunft gelte und sein Lied ein Lied der Sehnsucht sei; sei ja selbst das Liebeslied nichts Anderes, als ein Lied der Zukunft. Nur müsse der Dichter der Zukunft den Moment finden; wenn sein Lied nicht zünde, wenn es nicht zum Schlachtlied werde, so sei es um seinen Ruhm gethan. Herwegh habe sich in seinem Volke getäuscht und seine wahre Aufgabe sei nun, daß er diese Täuschung seines ersten poetischen Frühlings selbst ironisire, mit der Fackel des Humors beleuchte und so ein Substrat für eine neue männlichere Periode gewinne. Als einen wirklichen Fall des Dichters sieht mein Gegner die Berliner Auftritte an und fordert, daß er diesen Flecken durch einen Act der Buße auslösche, seine Verführung durch den Ruhm seiner eigenen bittern Satyre unterwerfe und so gereinigt und versöhnt aus dieser „Eklipse seines Sonnenglanzes“ hervortrete.

Ich kann die Richtigkeit dieser Bemerkungen im Allgemeinen völlig einräumen; es handelt sich aber um die Anwendung. Was nun zuerst den Hauptgedanken dieser Entgegnungen betrifft, daß

nämlich der Dichter darum, weil er in der kämpfenden Gegenwart die Zukunft anticipire, keineswegs blos rhetorisch, daß vielmehr die poetische Objectivität hier in der Darstellung der schönen Persönlichkeit zu suchen sei, welche ohne alle Prosa der Absichtlichkeit von selbst, in freiem Drange ihr inneres Bild entfalte, so habe ich diesen Begriff bereits selbst in meiner Kritik aufgestellt, indem ich sagte, der Körper zu dem geistigen Gehalte, den der Lyriker seiner Poesie einhauche, sei im Grunde seine eigene Persönlichkeit, er selbst sei die Erscheinung der Idee, die in der Welt noch nicht Raum gewonnen habe, sein Gedanke sei noch Subject. Soll nun einem bestimmten Lyriker dieser für seine Gattung geltende und ihn von der entfalteteren Objectivität des Epos und Drama entbindende Grundsatz zu gute kommen, so verlangen wir billig, daß die erst gewünschte Zukunft in seinem Geiste, wenn nicht als vollendetes Bild dastehe, doch in einzelnen hellen Bildern an ihm vorüberziehe, welche wenigstens den Keim und Ansatz zur plastischen Objectivität, wie wir einen solchen auch bei dem Lyriker allerdings fordern, in sich enthalten. Diese „plastische Anticipation" nun rühmt mein Gegner von Herwegh, und ich läugne sie ihm ab. Herwegh hat keine gestaltende Kraft, er ist bildlos; reich an einzelnen Bildern als Mitteln, d. h. an Vergleichungen, und ganz arm an totaler organisch bildender Kraft. Als Beweis will ich aus der vorliegenden Sammlung ein Gedicht anführen, das dem Dichter den günstigsten Stoff darbot, die Kraft des Schauens zu entfalten: die deutsche Flotte. Ich schlug es in der Hoffnung auf, ein stattliches Bild einer künftigen deutschen Flotte, wie sie mit den farbigen Wimpeln der verschiedenen Staaten majestätisch das Meer durchfurcht, in seiner Pracht aufgerollt zu sehen.

Meine Hoffnung täuschte mich; einzelne schöne Vergleichungen, groß gedruckte Pointen, kein Fortrücken, eine bloße Anreihung von Gedanken, endlich im letzten Verse heißt es: schon schaut mein Geist das nie Geschaute — jetzt kommt es, dachte ich, aber nein: das Bild, das man erwartete, wird mit den paar Worten abgethan: schon ist die Flotte aufgestellt, die unser Volk erbaute; dann sieht der Dichter, er sieht — sich selbst:

Schon lehn' ich selbst, ein deutscher Argonaute,
An einem Mast, und kämpfe mit der Laute
Um's goldne Vließ der Welt.

Nehmen wir die Künstlichkeit der Form hinzu, diese Garden — Kokarden — Leoparden, so haben wir den ganzen Herwegh beisammen: ein von der Idee einer politischen Zukunft leidenschaftlich erregter, aber in seiner Darstellung bildloser, in seiner Begeisterung durch einen sehr fühlbaren Anflug von Selbstgefälligkeit und Künstlichkeit getrübter Dichtercharakter. Mein Gegner hat den Tyrtäus angeführt; es ist mir lieb, daß er mich an ihn erinnert, ich hatte ihn in meiner Kritik des ersten Bandes vergessen. Zuerst muß ich vollkommen einräumen, daß die Poesie der Alten überhaupt auf eine ungleich lebendigere Weise mit dem Leben verschlungen war, als die moderne, daß es daher keinem Griechen einfiel, das Schöne von dem Guten zu trennen, und daß die Dichter, der hohen Zwecklosigkeit ihres eigenen Werkes unbewußt, eine sittliche Tendenz von demselben unverholen aussagen. Der erste Theil dieser Einräumung muß sogar geradezu zur Forderung an alle Poesie werden. Kein neuerer Dichter ist groß geworden, der nicht von dem Pathos seiner Zeit ergriffen den Grundgehalt seines Werkes mitten aus der Gegenwart nahm. Goethe zeigt

seiner Zeit das Spiegelbild ihrer Empfindungskämpfe, ihrer subjectiven Bildungsmühen, ihres tiefen Kampfes zwischen einer neuen unendlichen Gefühlswelt und der Pflicht. Schiller entfaltet der Zeit, welcher die Revolution bevorstand und welche sie erlebte, eine neue politische Zukunft, den Augen, welche Napoleon gesehen, führt er Wallensteins verwandtes Gestirn vor und sein Tell ist eine große Anticipation der Begeisterung der Befreiungskriege. Dieß Alles bleibt aber immer noch unbefangene objective Poesie, welche keine unmittelbare Absicht hatte, die Gegenwart zu verändern, objectiv, wie die epische und dramatische Gattung es fordert und wie es auch die griechischen Epiker und Tragiker trotz ihrer didaktischen Meinung von sich waren. Dagegen greift nun der Lyriker Tyrtäos allerdings unmittelbar absichtlich in das bewegte Leben ein und wird dennoch unsterblich. Dabei ist nur zweierlei nicht zu vergessen: erstens, daß die Bewegung, in die er eingreift, schon da ist — ein Krieg, also eine Wirklichkeit, eine Anschauung, ein Bild; zweitens, daß er dieß mit plastischem Geiste erfaßt und uns eine herrliche Anschauung des begeisterten Kriegers vor Augen stellt. „Man sieht bei Tyrtäos, sagt Wilh. Müller, wie mit Augen, den entschlossenen Hopliten, wie er, mit weit ausschreitenden Füßen fest an die Erde gestemmt, die Lippe mit den Zähnen pressend, den großen Schild den Geschossen der Feinde entgegenhält und die lange Lanze mit fester Hand gegen den nahen Gegner führt.“ Ein solches Lebensbild des jedem Auge bekannten vaterländischen Kriegers ist doch etwas Anderes, als z. B. das Husarenlied Herwegh's, das zwar sehr munter die lustige behende Art dieser Waffengattung an uns vorübersausen läßt und mit poetischer Keckheit schließt:

Der Himmel wird uns aufgethan
Wie ein Juwelenschrein;
Husarensäbel klopfen dran
Und drinnen rufts: Herein!

aber es ist doch in einer solchen Anschauung keine Nothwendigkeit; Husaren sind ungarische Reiter im östreichischen Solde, die Uniform von anderen Regierungen willkührlich nachgeahmt und es drängt uns gar nichts, die wahren deutschen Vaterlandskrieger uns ebenso vorzustellen. Es ist Herwegh's besonderes Unglück, daß er keine fertigen Formen für seine Anschauungen fand, daß auch die Hoffnung, die Wirklichkeit werde diesen Liedern folgen, wie der Donner dem Blitz, täuschte; daß hier nichts klappt und ineinandergreift, als des Dichters subjectiver Unmuth mit dem noch ebenfalls abstracten und subjectiven Unmuthe der Zeit; allein dieß ist ein Unglück der Poesie überhaupt in jetziger Zeit. Ich behaupte aber mehr: wenn Herwegh auch eine Welt von günstigen Formen für die bildende Kraft des Dichters gefunden hätte, so hat er diese doch zu wenig bewährt, als daß man annehmen könnte, er hätte sie auch so gediegen plastisch wie ein Tyrtäos zu benutzen gewußt. Darstellung einer schönen Persönlichkeit sind z. B. gewiß auch Rückerts Gedichte. Vergleicht man ihren geistigen Gehalt mit dem der Herwegh'schen, so stellt sich das Verhältniß so, daß jener reicher, dieser feuriger ist. Rückert ist eine ganze, mit dem Leben männlich verwachsene Persönlichkeit und es ist fast keine Note der erfahrungsvollen Menschenbrust, die er nicht zieht; Herwegh gibt fast nur Einen Ton an, aber dieser Ton ist voll und brausend, während dort in dem vielstimmigen Concert manche Töne matter anklingen. Vergleicht man aber beide

im Mittelpunkte der Poesie, wo Gehalt und Bild zusammenfallen, so ist keiner, obwohl beide eine schöne Persönlichkeit darstellen, ein ganzer Dichter, denn beiden fehlt es zu sehr an bildender Kraft der Anschauung. Rückert jedoch steht dem ganzen Dichter näher, weil er die poetische Seele in einen reicheren, objectiveren Stoff ergießt, obwohl er diesen nicht zum objectiven Bilde hervorzuarbeiten vermag. Daß Herwegh's feuriges Wirken auf die Gemüther nicht eigentliche Rhetorik sei, gebe ich gerne zu, aber mit der Rhetorik hat diese Poesie das gemein, daß nur geistige Erregung im Dichter mit geistiger Erregung im Zuhörer in Rapport tritt ohne das zur wahren Poesie nothwendige Medium frei auf sich gestellter, von der dichterischen Brust losgelöster Bildlichkeit. Wenn aber das Unterscheidende zwischen dieser pathologischen Poesie und der Rhetorik die Absichtlichkeit der letzteren ist, wozu sie ihr gutes Recht im Zwecke der Ueberredung hat, so gibt es noch eine andere Art von Absichtlichkeit, eine unberechtigte nämlich, welche sich fühlbar macht, wo es keiner Ueberredung bedarf, und das ist die Pointenjagd, die ich Herwegh schon in der ersten Kritik vorgerückt habe und wieder vorrücken muß. Sie geht mit der Refrain- und Reimjagd und der stockenden Tautologie des Gehalts Hand in Hand. Was ist z. B. das für ein Product, das erste Gedicht in dieser Sammlung, „An die deutsche Jugend. Bei Gelegenheit der Verbannung von Robert Prutz.“ Da rückt nichts von der Stelle, da ist kein Gedanke, kein Innhalt, Alles jagt auf einige groß gedruckte Wörter und auf den Endreim los, der in fünf Versen je zwei Reime auf den Namen Prutz zu erhäschen sucht und in dieser Noth gar einmal reimt: Thut's und Schutz! So etwas kann doch jeden Magen verderben, sollte man meinen.

Dann u. A. das Gedicht auf Hamburgs Brand. Da gab es Feuer, da läßt sich also das Sprüchlein anbringen: bewahrt das Feuer und das Licht. Herwegh meint es natürlich so, daß man das Feuer und Licht sorgfältig pflegen solle, weil es hier eine so edle Wirkung hatte, daß es durch seine Verheerungen die Sympathie des Vaterlandes hervorrief; der Nachtwächter meint aber, man solle es wohl hüten, daß es kein Unglück anrichte, und ich meine, der schlichte Nachtwächter sei klüger und poetischer, als diese hinkende und verzwickte negative Behandlung einer sehr ernsten, wirklichen Begebenheit. Herwegh bezieht sich auf alles Reale rein negativ; in der sentimentalen Stimmung wird diese Beziehung oft zum Ausdrucke eines schönen Schmerzes. So gehört unter die reinen und schönen Klänge seiner Sammlung das Lied: „Im Frühjahr.“ Mit einigen wahrhaft edlen Bildern giebt der Dichter ein Gemälde des Frühlings und schließt dann:

Duft und Klang und Vogelflug,
Balsam, wo die Blicke weilen,
Und doch Alles nicht genug,
Um ein krankes Volk zu heilen.

Liebenswürdig erscheint ferner Herwegh's Begeisterung auch in dieser zweiten Sammlung am meisten da, wo er sein gemüthvolles deutsches Volk dem französischen Treiben entgegensetzt. Zwar billig zürnt er seinem Volke, einem Rosse, das einschläft, wenn nicht der Fremdling ihm die Sporen bald wieder in die Flanken setzt (Pour le mérite. p. 74); er erzählt seinen Deutschen eine nur allzuwahre Vision, wie sie das jüngste Gericht selbst verschlafen (90); minder glücklich ist die Parabel (80) von dem gemordeten Hahn: der Vergleichungspunkt trifft nicht ganz, denn

wenn die Folge der Schlachtung des Hahns die wäre, daß uns dann die Freiheit noch früher weckte, so wäre dies ja so übel gar nicht; ein grimmiges Wiegenlied ferner singt er seinem Volke, worin die zwei messerscharfen Verse:

Und ob man dir Alles verböte,
Doch gräme dich nicht zu sehr,
Du hast ja Schiller (– kein so unschädlicher Besitz! –) und Göthe:
Schlafe, was willst du mehr?

Dein König beschützt die Kameele,
Und macht sie pensionär,
Dreihundert Thaler die Seele.
Schlafe, was willst du mehr?

So bitter er aber in seinem Zorne höhnt, er gehört nicht zu den Ueberläufern, welche im Lärm von Paris sich gefallen, ihr Vaterland zu verrathen, er ist bitter enttäuscht, er kam durstig her und kehrt ohne Trunk zurück (15), er möchte in dieser Stadt nicht sterben, die auf den Gräbern Hochzeit macht, und rührend ruft er aus (17):

Welch Glück, daß ihr in dem Getriebe
Mein deutsches Spinnrad nicht vermißt,
Daß ihr nicht ahnt, was deutsche Liebe,
Nicht ahnt, was deutsche Freiheit ist.

Er hat in der Weite seines Weltsinnes glücklich den schönen Sinn der warmbeschlossenen Enge bewahrt; auch aus dem Gedichte: Heimweh (40) spricht, in berechtigter Sentimentalität, dieser herzliche Zug. In solchen Tönen vergißt man das Eitle und Selbstgefällige, wovon man Herwegh nicht freisprechen kann, und was z. B. auch in dem Liede: Aus den Bergen (47) nach

meinem Gefühle sehr merkbar ist. Hier hat z. B. der Vers bestochen:

Wo mit unbezähmter Lust
Ob den letzten Hütten
Dürre Felsen aus der Brust
Ewige Ströme schütten;
Wo in ungezügeltem Lauf
Noch die Wasser tosen,
Lad ich m e i n e Waaren auf:
Wilde, wilde Rosen!

Der Vers hat pathetische Kraft, aber dieses Selbstbeschauen, dieses sich Interessantsein macht mich immer mißtrauisch; ich denke immer, wer in einer so ernsten Sache noch viel Zeit übrig hat, in den Spiegel zu sehen, ist nicht gefährlich. Es giebt ein erlaubtes, schönes Selbstgefühl auch in der uneigennützigsten Leidenschaft, es soll und muß eines geben, aber diese Neigung zu Monologen und dieses sich Zusehen in den Monologen ist etwas Anderes. Es hängt dies freilich mit der innern Abstractheit dieser Art von Poesie nothwendig zusammen. Herwegh nimmt in dieser Sammlung (von dem satyrischen Theile reden wir noch nicht) zwar einige Ansätze zu einem sächlichen Eingehen; aber er bringt es zu keiner Bestimmtheit, keiner Wirklichkeit. So ist das Gedicht: Jordan (21) fließend, aber trivial. Von der bestimmteren Art ist auch das Heidenlied (68). Es war wohl der Mühe werth, zu zeigen, wie die griechische Religion uns darin noch viel zu lernen giebt, daß in ihr keine falsche Transcendenz war, daß der sittliche und politische Mensch bei seinen Göttern sich wieder antraf. Das Christenthum ist weit mehr eine Religion des Todes als des Lebens, des Leidens als des Handelns; gegründet in

einer schmerzreichen und drangsalvollen Zeit in einem gedrückten Volke enthält es für den Menschen als Bürger und öffentliche Person überhaupt nur negative Gedanken; es ist von der Andacht zu dem christlichen Gott nur ein indirecter Uebergang zum Leben. Es giebt für einen Dichter mancherlei Schönes hierüber zu sagen. Herwegh hat diesen Punkt des Zusammenhangs zwischen Religion und Leben wenig berührt. Wie interessant ist es z. B. zu untersuchen, wie genau auf derselben Logik der Theismus und die absolute Monarchie beruhen, wie viel Witziges und Pathetisches läßt sich hierüber sagen! Herwegh hat in dem genannten Liede sein Thema etwas luftig genommen, frivol gewiß für die Gefühlsweise der Meisten, doch sind wir nicht gemeint, keinen Spaß daran zu haben, wenn eine sonst zwar unreife, aber ehrenwerthe Begeisterung einmal die Unduldsamen durch die Maske der Frivolität ärgert. Was aber unserem Dichter einfiel, als er im Aufbau des Doms von Köln ein Sinnbild der deutschen Einheit und Größe erblickte (die drei Zeichen 18), wie er verkennen konnte, daß das nichts, als eine der Allerhöchsten Orts approbirten Phrasen ist, wodurch die jetzige Bewegung der Geister in Deutschland klüglich acceptirt und über sich selbst hinausgeschmeichelt wird, — das begreift man nur, wenn man sich überhaupt überzeugt hat, wie wenig ruhige Einsicht und Besonnenheit in diesem Enthusiasmus ist. Ich muß es, so auffallend es scheinen mag, auch hier wiederholen, daß eine solche Subjectivität, welche bei aller leidenschaftlichen Beziehung auf's Leben und die Wirklichkeit doch eigentlich noch im Leeren und Unbestimmten verweilt, gerade da am meisten der ächten Poesie sich nähert, wo sie ihre praktischen Ideen einmal ganz in die Schanze schlägt und sich in rein menschlicher Em-

pfindung allgemeiner Art ergeht oder der heiteren Verflüchtigung aller Zwecke im freien Jugendgenuß hingiebt, wie in dem lustigen, ganz singbaren Champagnerlied (11).

Nun habe ich aber von dem bedeutendsten Theile dieser Sammlung absichtlich noch gar nicht gesprochen. Ich meine den satyrischen und komme hiemit auf den Anfang dieser Bemerkungen zurück. Herwegh hat eine Erfahrung sehr bitterer Art gemacht, nicht ohne Schuld, und gerade deßwegen um so bitterer. Die Bitterkeit hat ihm die kurze scharfe Klinge der Satyre in die Hand gegeben, und wie er nun unter die Naturen gehört, welche im Zorn poetisch werden, im Zorn gegen bestimmte Personen, Verhältnisse, so hat er sich eben in das Gebiet geworfen, welches ich schon in der Kritik der ersten Sammlung als dasjenige angab, worin diese pathetische politische Dichtung allein dem concreten Charakter wahrer Poesie sich nähern kann; nähern, — denn ächte, freie Poesie ist auch dies noch nicht, aber es ist Körper, obwohl negativ behandelter Körper, es ist Bestimmtheit und Inhalt da. Nicht directes, negatives Pathos ist Satyre; die ächte Satyre ist Ironie, sie läßt ihren Gegenstand scheinbar gelten und vernichtet ihn, indem sie ihn werden läßt. Das Gedicht am Schlusse: „Auch dies gehört dem König,“ hat außer der witzigen Bitterkeit der Ueberschrift gar keinen poetischen Werth. Herwegh sucht im Eingange die Blindheit, womit er sich fangen ließ, durch eine verzeihliche Täuschung zu entschuldigen. Allein wer, der wahre, männliche politische Gesinnung hat, konnte sich dieser Täuschung hingeben! Konnte von dieser Persönlichkeit das Heil erwarten! Wer auch nur einen Augenblick! Um so voller nimmt er nun den Mund im Zorne; er mag es machen, so arg er will,

mir thuts nicht leid für den Gegenstand, oder ja, es thut mir leid, aber in einem andern Sinne, als Gegner meinen werden; diese Art von Zorn, von Declamation in Terzinen wirkt nicht, beißt nicht, juckt nicht, hier will es die unendliche, die vernichtende Kraft der Lächerlichkeit. An einzelnen, guten Wendungen, schönen Stellen fehlt es nicht, wie:

Kommen muß er jetzt, der Tag, auf Erden,
Der freie Männer scheidet von Kosaken.

oder die sinnvolle Schlußterzine; aber dieses directe Pathos ist und bleibt bei einem solchen Gegenstande ohne wahre Kraft. Zwei Gedichte von einer grimmigen Objectivität gehen diesem Schlußgedichte der Sammlung voraus: Vom armen Jakob und von der kranken Lise. Ich nenne sie gerade in diesem Zusammenhang um des letzteren willen. Es dreht dem Leser das Herz im Leibe herum; aber es ist einmal nicht Sache der Poesie, so unversöhnt gräßliche Wirkungen eines peinlichen Sarkasmus hervorzubringen. Es ist ganz gut, ganz recht, die furchtbaren Uebel der Gesellschaft, die Jammerscenen des Pauperismus so schonungslos als nur immer möglich aufzudecken und mit allen Messern, welche der Gewalt der Rede zu Gebote stehen, in den Gemüthern zu wühlen; aber nicht das Geschäft der Poesie ist dies, sondern der Beredtsamkeit auf dem bekannten Grenzgebiete zwischen Poesie und Prosa. Soll die Poesie diesen Stoff je übernehmen, so kann dies nur Sache der objectiveren Gattungen sein, welche durch ihre umfassendere Natur einen herben pathologischen Eindruck im Verlaufe fortgehender Handlung in einen reineren und versöhnteren aufzulösen vermögen. Eugen Sue hat sich in seinen vielbesprochenen **Mystères de Paris** die Aufgabe gesetzt, die Uebel unserer moder-

nen Gesellschaft in ihren Höhen und Tiefen so grausam wie immer möglich aufzudecken. Nicht dies ist die poetische Schwäche seines Romans; im Gegentheil wohlthuend, stark, wahr und groß ist dieses interessante Werk gerade durch diese haarscharfe Schneide der Wirklichkeit; nur gesund kann diese bittere Lebenskost unseren durch Romantik verweichlichten Gemüthern sein. Belgier und Franzosen sind uns wie in der Malerei, so in der Poesie hierin vorausgeeilt, daß sie diesen packenden, schüttelnden Geist der Realität in ihre Kunst aufzunehmen verstanden; uns haben sie den unfruchtbaren Idealismus gelassen. Aber das ist der große Fehler des Eugen Sue, daß er, indem er doch die Ansprüche des Dichters macht, dabei ein rein pädagogisches, paränetisches Bewußtsein hat, von seinem pathologischen Stoffe, statt ihn in rein poetische Form zu verarbeiten, zu directen Ermahnungen, Vorschlägen u. s. f. übergeht und so aus der Poesie ganz herausfällt. Es versteht sich, daß nicht bloß diese Parabasen das Prosaische an seinem Werke sind, sondern daß, abgesehen von diesen Bestandtheilen, die Behandlung zu schwer, materiell und abstract bleibt, weil er seine Aufgabe, die Aufgabe der poetischen Verklärung dieses erdenschweren Stoffes nicht kennt, sondern nur instinktmäßig in vereinzelten, wirklich hochschönen Stellen erfüllt. Ganz ohne innere Einheit läuft neben dieser prosaischen Zweckmäßigkeit dann die Eitelkeit des Dichters her, der so leidenschaftlich wie immer ein Franzose nach poetischen Effecten, Rührungen, pikanten Contrasten hascht. Man verzeiht ihm aber diese und hundert andere Sünden gegen die Grundgesetze der Kunst, selbst den groben Mißgriff, in Walter Scotts Art beschreibend zu malen, selbst die Abstractheit seiner Charactere gerne. Freilich leidet dieses Werk,

auch abgesehen von allen ästhetischen Forderungen, noch an einem Grundmangel des Inhalts; in diesem Roman, dessen innerster Geist kommunistisch ist, waltet die gleich austheilende Gerechtigkeit in der zufälligen Form eines Monarchen, der das Elend in seinen Höhlen aufsucht, die Armen beglückt, die Verbrecher bestraft. Sue will andere, gerechtere Gesetze, und in seinem ganzen Roman dreht sich alles um eine Gerechtigkeit aus gesetzloser, subjectiver Willkühr! Welche Verbindung republikanischer und legitimistischer Gesinnungen! Doch auch durch diesen Widerspruch wird die erschütternde, zeitgemäß brennend wirkende Kraft des Werkes nicht aufgehoben. Wir können jetzt keine ganze Poesie haben, so wünschen wir uns Glück, solche tief in's Fleisch gehende Schnitte auf einem zwischen Prosa und Poesie schwankenden Gebiete zu erleben.

Anders ist es aber in der lyrischen Gattung; fällt ein lyrisches Gedicht durch einen nicht aufgelösten peinlichen Effect aus der Poesie heraus, so findet es dafür kein Unterkommen in jener Mittelgattung, welche dem Roman, der ohnedies prosaische Bestandtheile in sich aufzunehmen geneigt ist, eine noch immer ehrenwerthe Stelle verbürgt. Es soll ein kleines, aber doch ein poetisches Ganzes für sich sein; unter vielen andern, die in ihrer Gesammtheit wieder ein größeres Ganzes, eine versöhnte dichterische Persönlichkeit, darstellen, mag es seine Stelle finden; aber eine solche Persönlichkeit, eine runde, ganze, stellen Herwegh's Gedichte in ihrer Monotonie nicht dar. Ungleich schöner ist daß erste der genannten zwei Gedichte: der arme Jakob (173), und zwar gerade dadurch, daß es, obgleich auch im bitteren Gefühle über die ungleiche Austheilung des Besitzes in unserer

Gesellschaft gedichtet, doch milder, wehmüthiger ist. Man soll dem vergessenen Armen, der im dürftigen Sarge hinausgeführt wird, den Bettelstab als Ehrendegen auf die Bahre legen.

Die Heller, die man in den Sand
Ihm warf aus schimmernden Karossen,
Sind Alles, was vom Vaterland
Der arme Mann genossen.

Just die vom Himmel ihm geprahlt,
Säh'n diese Erde zwiefach gerne.
So wird die Schuld an's Volk bezahlt
Mit Wechseln auf die Sterne.

Und der Schluß:

Schlaf wohl in deinem Sarkophag,
Drin sie dich ohne Hemd begraben:
Es wird kein Fürst am jüngsten Tag
Noch reine Wäsche haben.

Wo es Einem nun aber wirklich wohl und lustig um die Seele wird, das sind die rein satyrischen Gedichte dieser Sammlung, d. h. diejenigen, worin eine ihrem Begriff widersprechende Wirklichkeit durch sich selbst in ihrem Widerspruch aufgezeigt und in das Licht der Lächerlichkeit gerückt wird: einer beißenden zwar, nicht jener freien, welche selbst den Unwillen über die Unangemessenheit des Gegenstandes und seiner Idee vergißt und in dem Gefühle der nothwendigen Vermischung des Vollkommenen mit dem Unvollkommenen behaglich sich ergeht; aber auch die Lächerlichkeit, die einen scharfen Stachel des Unwillens in sich trägt, ist verglichen mit dem Pathos, das seinem Gegenstande abstract gegenüber steht und gegen ihn eifert, ohne ihn verändern zu können, eine poetische Befreiung, weil sie objectiver ist, indem sie den Gegenstand in seiner

Bestimmtheit selbst auftreten und durch die Offenbarung seines innern Widerspruchs sich vernichten läßt. Besonders glücklich kam hier dem Dichter einmal eine Reminiscenz zu Statten. Der Abfall des Franz Dingelstedt mußte billig seinen satyrischen Stachel herausfordern. Hier aber brauchte er gar nichts zu thun, in seinem eigenen Namen nichts zu sagen, er durfte nur zwei Gedichte abdrucken, welche in heiterem Wechselgesang einst er und Dingelstedt in Paris verfaßt hatten (Wohlgeboren und Hochwohlgeboren. Von zwei deutschen Dichtern in Paris. 54) und die eigenthümliche Accommodationsfähigkeit Dingelstedts hatte sich selbst besser persiflirt, als Herwegh, wenn er über und gegen sie etwas sagte, es je vermocht hätte. Nicht ebenso ohne subjective Zuthat, aber doch mit einer höchst glücklich produzirten Objectivität läßt er zwei andere Dichter, die sich königlichen Solds erfreuen, sich selbst darstellen. Herwegh beweist auch hier, daß er nie so sehr Dichter ist, als in der Satyre. Geibel und Freiligrath treten auf und belustigen uns durch ein höchst ergötzliches, auch in der Form, in dem raschen, bequemen Eingreifen der Rede und Gegenrede, und dem Flusse der Verse höchst gelungenes Duett. (Duett der Pensionirten 65.) Ins Große, ins Erhabene schwingt sich der Gesang Freiligraths mit den Worten:

— Ja, willst du mich kennen?
Ja, ich bin es in der That,
Den Bediente Bruder nennen,
Bin der Sänger Freiligrath.

In der Antwort Geibels auf diese großen Worte sind die wunderbaren Reime: Narden — Ambra — Barden — Alhambra — Diego — Riego — Nero — Espartero — so schön an ihrem

Platze, daß Herwegh sich billig an dieser Stelle hätte fragen dürfen, ob solche Arabesken, wenn sie komischen Zwecken so angemessen dienen, irgend einen Platz in seinen ernsten Gedichten finden durften. Rührend und schön singt dann Geibel u. A.

Ohne dich, den einzig Edeln,
Lernt' ich nie so trefflich wedeln

und beide schließen in hohem Einklang:

.... Und verzehren dann in Frieden
Die Pension der Invaliden.

Diese Form der Satyre ist besonders glücklich, weil sie dramatisch ist und der Dichter aus dem Eigenen gar nichts hinzugethan zu haben sich die Miene gibt. Anders verhält es sich mit dem satyrischen Epigramme. Der Dichter ergreift eine bestimmte Erscheinung und schiebt sie mit einem schnellen Ruck in ein komisches Licht. Dieß bewerkstelligt er durch die subjective Kraft des Witzes, welche sich zunächst willkührlich an eine zufällige Bestimmtheit des Gegenstandes Klang eines Worts u. s. w. halten kann und sich sogleich als eine aus dem Dichter kommende Zuthat zu erkennen gibt. Aber der ächte Witz benützt dieses äußerlich anknüpfende Spiel nur als Mittel, um die Sache aus sich heraus und durch Aufdeckung ihres wahren Charakters lächerlich zu machen. Je schärfer der Witz, desto objectiver ist er gerade durch die Kraft und Schneide seiner Subjectivität. Herwegh hat diesen Witz; er hat dieser Sammlung eine reiche Zugabe von Xenien beigegeben, worin er seinen Beruf zu dieser Gattung vollkommen bewährt. Hier ist es nun vorzüglich, wo es sich bestätigt, daß diese Poesie sich in das Feld der bestimmten, stets einen Gegenstand aus der nächsten Wirklichkeit packenden Satyre begeben mußte, wenn sie nicht endlich

durch ihr tautologisches subjectives Pathos ermatten sollte, und ich will es nur sogleich sagen, daß ein Blatt, worin dieß mit solcher Bestimmtheit vorausgesagt wurde, eines besseren Witzes werth gewesen wäre, als der schlechte und hinkende auf die Jahrbücher der Gegenwart (121). Es sind auch sonst einige stumpfe, unklare, schiefe Epigramme da, wie z. B. das auf Lenau (126), wo das Wortspiel mit: „schlagen“ gesucht und verzwickt ist und der Gegenstand überhaupt zu hoch gestellt wird; ebenso wenig glücklich ist das Wortspiel mit dem Drachen (133), unklar schwebt zwischen einer doppelten Deutung die Xenie auf Uhland (125). Sonst aber bewegt sich der Dichter, links und rechts reichliche Salz- und Pfeffer-Körner ausschüttend, behend und schwungkräftig zwischen den Reihen moderner Erscheinungen hindurch; Zeitschriften, Dichter, Regenten, Minister, Censur, Strafgesetzbücher, Dombau, Decorationen, Kirche und Dogma, neuchristliche Kunst und Aufwärmung altheidnischer, Adel und Pfaffen: bunt durch einander kommt Alles an die Reihe und die Gertenschläge pfeifen mit sicherem Hiebe rechts und links. Die Gesinnung erscheint straffer und bestimmter, als in den pathetischen Gedichten. Vom Kölner Dombau spricht der Dichter jetzt ganz anders als oben: das Leben begehrt jetzt nicht Dome oder Pyramiden, sondern lebendig Brod; ein winziger Knirps stopft dem deutschen Riesen das Maul mit Steinen (106. 105). Wie die Wissenschaft in ihrem Kampfe gegen den kirchlichen Glauben mit der politischen Bewegung zusammenhängt, erkennt der Satyriker viel richtiger als der Enthusiast (Zwei Fliegen mit einer Klappe 109); er stimmt mit dem Philosophen L. Feuerbach, daß nicht jeder Wurm meinen müsse, es zum Schmetterling zu bringen (128). Auf die Pfaffen zwar

war er auch als Pathetiker nicht gut zu sprechen, jetzt sagt er sehr gut: ob sie katholisch geschoren, ob protestantisch gescheitelt, gleichviel, immer geräth man den Gesellen ins Haar (135); Krummacher sind und bleiben sie alle (134). Durch die ganze Aussaat von Epigrammen geht Ein Ton kräftigen, vernichtend schneidenden Zornes; bald überrascht mehr der Witz, bald treibt die Bitterkeit sympathetisch das Blut zum Herzen, bald erhebt der hinter der Verachtung ruhende Adel und Stolz, wie in dem Epigramme Entpuppung (98), worin der Dichter so schöne Worte auf die bedenkliche Anrede: „Deserteur“ erwiedert. Wir begeben uns des müßigen Geschäfts, die schärfsten dieser Xenien, die überall schnell gewirkt und gezündet haben, hier abzuschreiben; nur mit einem Worte braucht gesagt zu werden, daß wer Epigramme schreibt, wie „Metternich“ (— es wäre übrigens wirksamer, wenn der Name nicht auf der Ueberschrift stände, denn der Witz ist so wahr und treffend, daß nur ein Blinder nicht errathen könnte, wer gemeint ist —) „Der Censor“ (99), „Andere Zeiten, andre Sitten“ (108), „Antigone in Spree-Athen“ (149), „der Kunstprotector“ (145), seinen Beruf, in die träge Masse der Zeit eine kräftige Hefe zu werfen, glänzend beurkundet hat. Hinzusetzen aber müssen wir noch, daß Herwegh auch einzelne Proben des Epigramms in antikem Sinne gegeben hat, das nicht eine witzige, satyrische Spitze nothwendig sucht, sondern auf einen schönen oder großen Gegenstand einen edlen, schön gesagten Gedanken wie eine einfache Ueberschrift setzt. So das Epigramm auf Platen (127), das Beste, was vielleicht je über diesen Dichter gesagt worden ist.

Mag es dem Dichter gelingen, sein Geschoß recht bald und oft mit solchen Kartätschen zu laden. Ich möchte aber zum Schluß

noch einen frommen Wunsch aussprechen. Besitzt unsere Zeit ein großes komisches Genie — ich weiß es nicht, Herwegh ist keines — so möchte ich einige tüchtige aristophanische Komödien auf die in der Verwesung begriffenen Theile unserer jetzigen öffentlichen Zustände erleben. Es ist freilich ein frommer Wunsch; unsere Theater sind Hoftheater, unsere ganze Gesetzgebung ist gegen jede Möglichkeit eines Aristophanes verschworen; ein Aristophanes setzt Vorgänger, ein schon vorhandenes Leben politischer Komödie voraus, davon kann aber jetzt keine Rede seyn. Kommt Zeit, kommt Rath; aber schön wäre es. Welche Narrenwelt hätte ein solcher Dichter mit seinem Zauberstab zu commandiren! Nicht mehr jene zufälligen Narren, welche in den Engen des Privatlebens ausgebrütet werden; große Narren, geschichtliche Narren, Staatsnarren, historische Masken. Welche Komik wäre in ihrem Schicksal zu entfalten! eine große Komik mit einem tragischen Zuge, denn nicht als kleinlich und gering dürften die Geschlechter dargestellt werden, welche die Träger einer aussterbenden Ordnung der Dinge sind, sondern einst hatten sie Nothwendigkeit und sie werden, bis der Tag kommt, wo sie als Narren über die Bretter gehen, nicht ohne Größe um ihre Existenz gekämpft haben. Wir haben in der gesammten modernen Poesie die wahre Komödie nicht gehabt; seit die sogenannte alte Komödie der Griechen in die neuere überging, ist sie nicht wieder dagewesen. Shakspeare, der Vater des neuen Drama, warf sich in der Komödie sogleich in das Privatleben. Sie ist seither aus diesem engen Kreise nicht herausgekommen, ebenso wie sich die Malerei aus dem Genre und der Landschaft noch nicht oder nur vereinzelt zum großen Geschichtsbilde erhoben hat. Die Franzosen haben Lustspiele politischen Stoffs, aber die-

ser wird hier so behandelt, daß vielmehr das Politische in das Privatgebiet hinübergespielt und große Staatsbegebenheiten aus kleinen Intriguen erklärt werden, wie im verre d'eau. Es versteht sich, daß dieß nicht große politische Komik ist: hier müssen die Vorurtheile und Sünden auf dem politischen Boden selbst ergriffen, festgehalten, als ein colossaler Wahnsinn hingestellt und aus sich heraus vernichtet, in ihr komisches Schicksal hineingestürzt werden. Shakspeares Shylock ist eine Gestalt, die ich anführen kann, um zu sagen, was ich hier meine: ein ganzes Volk in seinem Charakter, Schicksal wird hier einer großartigen, grausamen Komik mit mächtigen Pinselstrichen im großen Styl unterworfen. Shakspeare hätte die Gewalt wohl gehabt, eine große politische Komödie zu schreiben. Allein die Zeit war nicht reif. Es gehört dazu, daß die politische Idee in der öffentlichen Bildung erwacht sei, hervorgegangen aus der Auflösung des zufälligen Staates, welches der feudale war, der dem jetzigen zwar verständig registrirten immer noch zu Grunde liegt.

IV.

Zur wissenschaftlichen-Aesthetik.

Plan zu einer neuen Gliederung der Aesthetik.

(Jahrbücher der Gegenwart. December 1843.)

Es ist unter den Gebieten der geistigen Wirklichkeit wohl keines, in welches Hegel seine Philosophie mit solcher Flüssigkeit hineingeführt hat, als die Welt des Schönen; seine Vorlesungen über Aesthetik sind gleich vortrefflich in Vollständigkeit des Materials, wie in inniger Durchdringung desselben; die Idee des Schönen breitet sich hier in organischem Wuchse zu dem reichen Baume der wirklichen Kunstwelt aus, der selbst in seine einzelnen Aeste mit jener Liebe verfolgt wird, mit welcher große Philosophen das Schöne, diese unmittelbare Wirklichkeit der speculativen Idee für die Anschauung, immer zu einem Lieblingsgegenstande ihrer Forschungen gemacht haben. Dennoch glaube ich mehrere Punkte gefunden zu haben, auf welchen diese Wissenschaft über die große Leistung des Meisters bereits hinausgehen kann. Ich beabsichtige eine Herausgabe meiner Vorträge über Aesthetik in der Form eines Handbuchs für Vorlesungen, worin ich mein System ausführen werde; da jedoch meine Berufsgeschäfte diese Arbeit aufzuschieben nöthigen, so theile ich inzwischen den Plan desselben auf diesem Wege mit. Indem ich nun die genannten Punkte, deren abweichende Behandlung eine wesentlich verschiedene Gliederung des Ganzen mit sich bringt, hier aufzeige, wird

man finden, wie vollkommen das System nach meinem Plane sich abrundet, wie reinlich der Kreis in sich selbst zurückkehrt.

Daß das Gesetz der Dreigliedrigkeit gleichförmig das Ganze wie die Theile meiner Anordnung beherrscht, wird bei denen, welche mit dem Prozesse des Geistes vertraut sind, keiner Rechtfertigung bedürfen. Solchen, welche außer der Philosophie stehen, wird es vielleicht als ein Anhaltspunkt für den Vorwurf abstracter Kategorieensucht erscheinen, daß dieses Gesetz unter dem von Theil zu Theil sich erneuernden Namen des Objectiven, Subjectiven und des Objectiv-Subjectiven wiederkehrt. Wirklich, wenn man mir beweisen könnte, daß ich von der metaphysischen Kategorie ausging und den Stoff in sie hineinzwängte, wäre der Vorwurf so gerecht, wie überall, wo eine falsche Abstraction einen realen Gegenstand in ein fertiges Fachwerk preßt. Ich habe aber diese Eintheilung nirgends gesucht und bin nach vielen verschiedenen Bemühungen, meinen Stoff zu gliedern, immer von diesem selbst und dem ihm inwohnenden Gesetze auf sie geführt worden. Die Sache hat sich von selbst so gemacht, ich bin unschuldig daran. Dieß ist für jetzt eine bloße Versicherung, den Beweis muß die Ausführung liefern. Eigentlich müßte jener Terminus noch viel öfter auftreten, als ich ihn gebraucht habe, ich verbarg ihn an mehreren Orten unter herkömmlichen ästhetischen Benennungen, vielleicht aus einer gewissen Schwäche, welche denen, die eine Sache nicht verstehen und aus Mangel an Gründen gerne lachen, nicht allzuviel Stoff geben wollte.

Zuerst nun kann ich mich mit dem Inhalte, welchen Hegel dem ersten Theile seines Systems gegeben hat, nicht einverstanden bekennen. Derselbe handelt von der Idee des Kunstschönen

oder dem Ideal im Allgemeinen, und zwar im ersten Kapitel von dem Begriffe des Schönen überhaupt, im zweiten von dem Naturschönen, im dritten von dem Kunstschönen oder dem Ideale selbst. So enthält dieser Theil nach meiner Ansicht sowohl zu wenig als zu viel. Zu wenig, weil der allgemeine Begriff des Schönen eine Reihe von Momenten in sich schließt, welche Hegel an diesem ihrem Orte gar nicht aufführt, sondern in die weiteren concreten Theile verweist, wovon nachher. Zu viel, weil bereits hier das Naturschöne und das Ideal abgehandelt wird, und daraus erfolgt zunächst ein weiteres Zuwenig. Soll nämlich schon in diesem ersten Theile die erste reale Existenz des Schönen, das Naturschöne, seine Stelle finden, so geschieht es, um so schnell als möglich zu der höheren Form, worin die Naturschönheit ihre geistige Umgestaltung fordert, zum Kunstideal, fortzueilen; darüber kommt dieses Kapitel viel zu kurz weg und es sind wesentliche Sphären des Naturschönen übergangen, wie ich beweisen werde. Das Ideal nun, wovon das dritte Kapitel handelt, ist, zugegeben auch, daß es schon in diesen Theil gehöre, für dieses sein anfängliches Auftreten viel zu objectiv gefaßt, und hier ist also wieder der Fehler des Zuviel. Hegel zieht schon hier die Götterwelt, er zieht das Ideal in der Bewegung der Menschenwelt, nämlich den Weltzustand, den die ideale Anschauung fordert, die ideale Situation, die ideale Handlung, er zieht sogar die äußerliche Bestimmtheit des Ideals hier schon herbei, und erst nachher handelt er vom Künstler und seinen subjectiven Kräften, Phantasie, Genie u. s. w.

Der Grund dieses Verfahrens liegt darin, daß Hegel, was erst bewiesen werden soll, als bewiesen aus dem Systeme der

Philosophie voraussetzt, daß nämlich die wahre Wirklichkeit des Schönen nur die Kunst sei; daher springt er über Alles, was dem Begriffe des Kunstschönen eigentlich vorangeht und ihm daher hindernd im Wege liegt, mit zu großer Kürze weg. Die Aesthetik muß allerdings mit einem Lehnsatze beginnen; es ist die Idee, die absolute Einheit des Denkens und Seins, deren Begriff sie aus der Metaphysik entlehnt. Von hier aus hat sie den abstracten Begriff des Schönen durch einen weiteren Lehnsatz zu finden, nämlich folgendermaßen. Die absolute Einheit des Denkens und Seins ist nicht ein bloß subjectiver Begriff, sie kann aber auf keinem einzelnen Punkte des Raums und der Zeit als solche zur Erscheinung kommen, sondern sie verwirklicht sich nur in allen Räumen und im endlosen Verlaufe der Zeit durch einen beständig sich erneuernden Prozeß der Bewegung. Diese Realität der Idee, welche, obwohl wahrhaft wirklich, doch niemals der Anschauung gegeben ist, genügt jedoch dem Geiste nicht, er soll vielmehr gemäß dem alle Sphären seiner Thätigkeit beherrschenden Gesetze, wonach jede Wahrheit zuerst in unmittelbarer Form objectiv vor ihm auftritt, dieselbe auch als eine unmittelbar wirkliche anschauen. Diesem Gesetze entsprechend erzeugt sich der Schein, daß ein einzelnes sinnlich Daseiendes seinem Begriffe absolut entspreche, daß also in ihm zunächst eine bestimmte Idee und dadurch mittelbar die absolute Idee vollkommen verwirklicht sei. Dieß ist zwar insofern bloßer Schein, als in keinem einzelnen Wesen sein Begriff vollkommen realisirt sein kann; da aber die absolute Idee nicht ein leerer Gedanke, sondern allerdings im sinnlichen Dasein, nur nicht im Einzelnen, wahrhaft wirklich ist, so ist es nicht leerer Schein, sondern Erscheinung. Diese

Erscheinung nun ist das Schöne. Das Schöne ist also die Idee in der Form begrenzter Erscheinung. Es ist eine einzelne Erscheinung, und diese Erscheinung drückt durch ihre Form nichts aus, als ihren Begriff, so daß in diesem nichts ist, was nicht sinnlich erschiene, und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck des Begriffs wäre, wodurch eben die Einheit des Begriffes und des Seins, also die Idee, zur Erscheinung kommt. Wo und wie nun diese Erscheinung oder das Schöne da sei und zu Stande komme, ob in der Natur oder in der Kunst oder wo sonst, dieß wissen wir an dieser Stelle noch nicht; es ist nur gefordert, daß sie da sei, und diese Forderung stützt sich auf das Gesetz, worauf diese Deduction beruht, daß nämlich jede Wahrheit dem Geiste zuerst in der Form der Unmittelbarkeit objectiv gegenübertrete; dieses Gesetz ist also die zweite Voraussetzung, welche die Aesthetik aus dem abstracten Theile der Philosophie herübernehmen muß. Hiemit ist aber auch der Begriff des Schönen an sich gefunden, und er ist nun, ehe man einen Schritt in der Untersuchung, wo und wie denn dieser Begriff nun seine Existenz habe, weiter geht, in seinen Momenten zu entwickeln. Dieß ist eine so umfassende Aufgabe, daß schon darum von den weiteren Aufgaben der Aesthetik keine in diesem Theile schon zur Erledigung kommen kann; der tiefere Grund aber, warum nur der abstracte Begriff des Schönen, abgesehen von aller Verwirklichung, hier zur Sprache kommen darf, liegt in dem logischen Prozesse des Begriffes überhaupt, den ich hier als bekannt voraussetze. Die Momente nun, von denen es sich handelt, sind die des einfach Schönen, des Erhabenen und des Komischen, wie ich solche in meiner kleinen Schrift: „Ueber das Erhabene und Komische, ein Beitrag zu der Philoso-

phie des Schönen“ als die Gestaltungen einer organischen inneren Bewegung im Begriffe des Schönen aufgewiesen habe. Ich habe in dieser Schrift die Gründe ausgeführt, warum jene Begriffe nothwendig im ersten allgemeinen Theile abgehandelt werden müssen. Wo immer Schönes zur Existenz kommt, da treten neben der kampflosen Grazie des einfach Schönen auch die Gegensätze des Erhabenen und Komischen hervor, im Naturschönen, wie in jeder historischen Form des Ideals und in jeder besonderen Gattung der Kunst; es sind also Unterschiede, die im Wesen des Schönen an sich liegen und da entwickelt werden müssen, wo dieses dargestellt wird, nicht aber in das weitere System unter die Lehre von einzelnen bestimmten Existenzformen des Schönen verzettelt werden dürfen. Hegel führt z. B. das Erhabene im zweiten Theil als ein Merkmal der symbolischen Kunstform, insbesondere als Princip der orientalischen Mystik und der mosaischen Religion auf. Allein dieß ist schon eine eigenthümlich bestimmte Form des Erhabenen; erhaben ist auch Jupiter, erhaben der tragische Conflict, der bei Hegel in der Lehre vom Ideale vorkommt, erhaben erscheinen gewisse Formen des Naturschönen im Unterschiede von anderen, erhaben der dorische Baustyl im Gegensatze gegen den jonischen u. s. w.; das Erhabene der orientalischen Kunstform ist theils ein formloses, theils ein abstractes Erhabene, was also durch besondere concrete Merkmale vom Erhabenen überhaupt und ebenso von andern realen Formen des Erhabenen sich unterscheidet, den allgemeinen Begriff des Erhabenen somit bereits voraussetzt. Ebenso verhält es sich mit dem Komischen. Hegel führt es theils unter der Lehre von der Auflösung der klassischen Kunstform in der Gestalt der Satyre, theils

im Abschnitt von der Auflösung der romantischen Kunstform in der Gestalt des Humors, endlich im dritten Theile als Princip der Komödie auf. Allein das Komische ist ebenfalls eine Macht, die überall hervortritt, wo überhaupt das Schöne existirt. Einzelne Gestalten des Naturschönen fallen unter den komischen Gesichtspunkt, wie andere unter den erhabenen; die Orientalen hatten schon ihre Komik und konnten die Griechen ihre berühmte Komödie schaffen, so muß das Moment der Komik schon in ihrem ästhetischen Ideal überhaupt enthalten gewesen sein; unter den Künsten ferner ist es keineswegs nur die Poesie, welche das Princip des Komischen zu Tage fördert, sondern schon die Malerei bildet es aus im Genre, ja selbst die Plastik hat im Bacchischen Kreise ihre eigene, wiewohl mäßige Komik. Das Komische muß also ebenfalls schon im Wesen des Schönen an sich liegen und in der Lehre von demselben entwickelt werden.

Was nun die Durchführung dieser Momente im ersten allgemeinen Theile betrifft, so habe ich seit der Erscheinung meiner genannten Schrift mehrere mangelhafte Stellen derselben in meinen Vorlesungen über Aesthetik zu verbessern gesucht, insbesondere den Begriff des Komischen gründlicher entwickelt, und zwar so daß alle bedeutenderen Definitionen desselben, welche bis jetzt in der Philosophie des Schönen hervorgetreten sind, als Momente in meiner Entwicklung auftreten. So fand denn auch die Definition Ruge's ihre Stelle, welche das Komische als Selbstbesinnung des Geistes in seiner Trübung, als Wiedergewinn der Persönlichkeit aus der Verstrickung in's Endliche durch Besinnung des Geistes in seiner unwahren Gestalt auf seine wahre bestimmt. Nur hat Ruge die verschiedenen Formen der Verstrickung oder

Trübung nicht geordnet, sondern bloß beispielsweise aufgegriffen, indem er bald Verirrungen aus Zerstreutheit, bald Trübungen durch Unsittlichkeit anführt, während ich meine Darstellung dadurch wesentlich ergänzt habe, daß ich die Stufenleiter der verschiedenen Gestalten des Erhabenen, das durch Störung komisch wird, oder nach Ruge's Ausdruck der Verstrickung des Geistes in's Endliche, verfolge. Dieß ist übrigens keine blose Wiederholung der in der Lehre vom Erhabenen selbst aufgeführten Formen. Es kehrt hier zwar allerdings im Allgemeinen dieselbe Linie wieder, wie dort, aber der Gesichtspunkt ist ein anderer, denn jetzt fragt es sich, welche dieser Formen dem komischen Prozesse verfallen können, welche nicht. Daher fällt z. B. sogleich das Erhabene der unorganischen Natur weg, weil es niemals Gegenstand der Komik sein kann. Die Reihe beginnt mit den Entstellungen der organischen Gestalt, wodurch sie im Widerspruch mit ihrem Begriff in's Mechanische, oder, bei dem Menschen, in's Thierische herabsinkt, und sie schließt mit den höchsten Thätigkeiten des Geistes, wo zu untersuchen ist, ob auch das absolute Verhalten des Geistes in der Form der Religion dem Komischen verfallen und unter welchen Bedingungen eine solche Komik dem Vorwurf der Frivolität sich entziehen könne. Das reichste Gebiet der Komik bilden natürlich die Verirrungen des praktischen, insbesondere des sittlichen Geistes, wie dieß auch Ruge (S. 111 f. Schrift: Neue Vorschule der Aesthetik) erklärt. Aus der Darstellung dieser Stufenleiter geht jedoch noch nicht die Eintheilung des Komischen hervor, denn nicht der Stoff, welcher der Komik unterworfen, sondern die Form, in welcher er dem Lachen preisgegeben wird, bildet den Grund derselben. Meine frühere Eintheilung

in Burleske, Witz und Humor, welche den drei Formen des Erhabenen: Erhabenheit der Natur, des Subjects, des absoluten Geistes so angemessen entspricht, habe ich beibehalten. Ich meinte früher durch die Aufführung dieser Formen eine Anticipation aus der Lehre von der Phantasie zu machen, weil der subjective Antheil, der bei der Entstehung des Komischen unmittelbarer einleuchtet, als bei der Entstehung des Erhabenen, hier in den psychologischen Benennungen sogleich zu Tage liegt. Der Eintheilungsgrund ist aber nichts desto weniger ein ganz objectiver, denn es ist allerdings die objective Gestalt des Erhabenen, welche jedesmal wechselt und mit sächlicher Nothwendigkeit ein anderes subjectives Verfahren in der Auflösung des erhabenen Scheines fordert. In der Burleske wird ein Erhabenes, das sich, wiewohl es übrigens jeder Stufe der Erhabenheit angehören kann, in sinnlich handgreiflicher Form aufdrängt, ebenso handgreiflich vernichtet, im Witze der verständige Zusammenhang der Gedanken durch einen Unsinn, der den Schein eines neuen Sinnes annimmt, durcheinander geworfen, im Humor verwickelt sich das absolut Erhabene, das in die geistigen Tiefen der Persönlichkeit niedergestiegen ist, mit dem unendlich Kleinen, womit es behaftet bleibt, zum komischen Widerspruch in einem und demselben Bewußtsein. Es sind also allerdings verschiedene Gestaltungen des der Komik verfallenden Erhabenen selbst, wodurch diese Eintheilung begründet wird; es könnte daher hier von Neuem der Vorwurf einer Wiederholung entstehen, da schon in der allgemeinen Lehre vom Komischen die verschiedenen Formen des Erhabenen, wiewohl unter einem neuen Gesichtspunkte, durchgangen werden mußten. Allein dann würde man übersehen, daß die Auffassung jetzt aber-

mals eine andere ist. Es können nämlich in jeder der drei Stufen des Komischen alle Formen des Erhabenen Gegenstand des Lachens werden, wie denn z. B. in der Burleske schon das unendlich Erhabene in den bekannten Narren- und Esels-Festen an die Reihe kam, aber freilich das unendlich Erhabene in der vergröberten Form, die es in der Kirche des Mittelalters angenommen hatte. Der Unterschied dieser Stufenfolge des Erhabenen, welche meiner Eintheilung des Komischen zu Grunde liegt, von der Stufenfolge in der Lehre vom Erhabenen selbst und von der analogen Aufzählung in der allgemeinen Lehre vom Komischen ist in den verschiedenen Graden der subjectiven Vertiefung des Erhabenen begründet. Wird also z. B. die Religion als sichtbare Kirche in handgreiflichen Possen der Satyre unterworfen, so ist dieß Burleske, wird der Verstandes-Widerspruch ihrer Lehren komisch aufgewiesen, so ist dieß Witz, wird dagegen das Leben der Religion im innersten Bewußtsein als behaftet mit kleinlichen Eigenschaften der Persönlichkeit aufgewiesen, so ist dieß Humor. Wenn ich oben sagte, der Eintheilungsgrund des Komischen sei und bleibe ein objectiver, so gerathe ich mit dieser Behauptung dadurch keineswegs in Widerspruch, daß ich jetzt die verschiedenen Grade subjectiver Vertiefung des Erhabenen als Eintheilungsgrund nenne. Objectiv bleiben diese Unterschiede noch immer, wenn man unsere Erörterung mit einer blos psychologischen vergleicht, welche die komischen Kräfte abgesehen von der Frage, was durch sie komisch dargestellt werde, als rein subjective Erscheinungen untersucht. Die Parallele zwischen der Stufenfolge in der Lehre vom Komischen und im Erhabenen bleibt übrigens stehen, denn das sinnlicher aufgefaßte und eben darum handgreiflicher eludirte Er-

habene entspricht auch so dem Erhabenen der Natur durch die, beiden gemeinsame, Kategorie der Unmittelbarkeit, der Witz durch den subjectiven Charakter der in ihm waltenden Verständigkeit entspricht dem Erhabenen des Subjects u. s. w.

In diesem Abschnitt vom Komischen glaube ich ferner einige wesentliche Verbesserungen in der Unterabtheilung der einzelnen Formen gefunden zu haben, insbesondere in der Lehre vom Witze und vom Humor. Den Witz theile ich in einen unmittelbaren oder (nach Jean Pauls Benennung) akustischen, einen abstracten und einen anschaulichen ein. Jene erste Form besteht in der Art des Wortspiels, die sich an die bloße Aehnlichkeit des Klanges hält und die z. B. bei Fischart und Abraham a S. Clara eine so große Rolle spielt; sie ist die unmittelbarste, sinnlichste Form des Witzes. Dasjenige Wortspiel, das sich nicht an den Klang, sondern an die Vieldeutigkeit der Wörter hält, um den Schein eines Sinnes im Unsinn hervorzubringen, fällt auf den Uebergang zur zweiten Form des Witzes, der abstract verständigen, deren Gebiet das ganze weite Reich des logischen Zusammenhangs und der unendlichen Möglichkeiten seiner Zerstörung bei fortbehaupteter Erhaltung bildet. Diese Gattung ist deßwegen nicht weiter einzutheilen, weil geradezu alle Kategorieen der Logik aufgezählt werden müßten, denn alle können dem abstracten Witze zum Gegenstande dienen. Ich nahm in meiner Schrift Jean Pauls Eintheilung in antithetischen und synthetischen Witz auf, allein sie läßt sich nicht halten, denn jeder Witz ist antithetisch und synthetisch zugleich, indem er eine logische Kategorie als Verbindung von Begriffen zugleich geltend macht und durch plötzliche Einführung eines widerstrebenden Begriffes zugleich aufhebt. Die dritte und höchste

Form des Witzes ist der anschauliche, d. h. der vergleichende, denn hier tritt an die Stelle des abstract verständigen Spieles schon eine plastische Kraft der Phantasie. Den Eintheilungsgrund der Gattungen des Witzes bildet nämlich überhaupt der verschiedene Antheil des in allem Aesthetischen wesentlichen sinnlichen Moments. Das akustische Wortspiel ist sinnlicher Art, aber das Sinnliche tritt in der Armuth der ersten Unmittelbarkeit auf, der abstracte Witz ist unsinnlich, der vergleichende aber fordert eine Sinnlichkeit höherer Art, nämlich Kraft der Anschauung, wiewohl dieselbe nicht organisch bedingend wirkt, indem Gedanke und Bild nur durch das äußerliche Band des tertium comparationis auf einander bezogen werden. Uebrigens sieht man, wie ich durch diese zwanglose Eintheilung wiederum eine Parallele mit der Eintheilung des Erhabenen und des Komischen überhaupt gewinne. Denselben Vortheil gewährt mir folgende Unterscheidung verschiedener Formen des Humors. In meiner Schrift über das Erhabene und Komische wußte ich nur zwei Formen des Humors aufzuführen, einen unversöhnten und einen versöhnten. Ich setze aber nun als erste Form einen naiven Humor, dem ein Bewußtsein des unendlichen Weltwiderspruchs zwar schon zu Grunde liegt, aber nur erst auf dunkle Weise. Es ist der Humor der derbgesunden, ungebrochenen Persönlichkeit, welche die Uebel der Welt und die Schwächen des Menschengeschlechts allerdings kennt, aber nicht die unendliche Vertiefung des Geistes bedarf, um sich über diesen Schmerz zu erheben, sondern nur die unüberwindliche Naturkraft angeborner Fröhlichkeit, worin die Gewißheit, daß der Geist der Welt alle seine Behaftung mit dem unendlich Kleinen und Niedrigen zu ertragen und zu überwinden fähig sei, noch als

Instinkt auftritt. Eine solche Natur ist z. B. der Bastard Faulconbridge im König Johann, der kraftstrotzende Percy im Heinrich IV., der von Lebensübermuth sprudelnde Mercutio in Romeo und Julie. An der Grenze stehen theils solche Persönlichkeiten, welche schon einer bewußteren Anstrengung des Geistes bedürfen, um über einen Schmerz, der ihre Natur zu brechen droht, durch Selbstironisirung Herr zu werden und so die angeborne Heiterkeit zu bewahren, wie Rosalinde in: „Wie es euch gefällt;" theils solche, welche tief in die Verdorbenheit der Welt verstrickt, dem Bewußtsein ihrer Schlechtigkeit verfallen sind, aber in jedem Moment durch ein Bewußtsein dieses Bewußtseins sich spielend selbst absolviren, wie der unsterbliche Fallstaff. Als zweite Form folgt dann der unversöhnte Humor eines Hamlet, in der modernen Welt eines Byron, Theodor Hofmann, Heine; als dritte der versöhnte, wohlwollende eines Goldsmith, Jean Paul.

So viel über meine Gliederung des ersten Theils der Aesthetik. Man wird bemerken, daß der eigentliche Eintheilungsgrund, der hier durchgeführt ist, bereits der des Objectiven, Subjectiven und Objectiv-Subjectiven ist. So zunächst in der Eintheilung des Ganzen. Das Erhabene ist die objective Form des Schönen, denn das ideale Moment tritt hier überwachsend als überwältigende Macht vor das Subject; das Komische dagegen beruht auf der unendlichen Freiheit des Subjects, das im Bewußtsein, die wahre Gegenwart der Idee in sich selbst zu tragen, jede Erscheinung derselben, welche die Miene einer objectiven Macht annimmt, in ihre Widersprüche auflöst; die Einheit des Objectiven und Subjectiven endlich ist das ganze, durch den Gegensatz dieser beiden in ihm vereinigten Formen in sich zurückkehrende, das erfüllte

Schöne. In den Unterabtheilungen kehrt dasselbe Princip der Unterscheidung durchgängig wieder; das Erhabene der Natur ist objectiv, das Erhabene des Subjects bezeichnet seine Kategorie schon durch seinen Namen, das Erhabene des absoluten Geistes ist objectiv=subjectiv, denn es ist die Manifestation der Weltordnung, welche sich zwar der Subjecte als ihrer Organe bedient, aber höher ist, als jedes einzelne Subject, und daher an dieses als objective Macht herantritt. Ebenso im Komischen; das Burleske oder naiv Komische ist objectiver, handgreiflicher Art, der Witz subjectiv, der Humor vereinigt beide Momente, zunächst weil er wesentlich eine ganze Persönlichkeit ist, welche subjectiven Geistesadel und unangemessene Form der objectiven Erscheinung zu einem lebendigen Widerspruch in sich verbindet, sofort aber in einem höheren Sinne, weil der Humorist den Widerspruch, den er zunächst in seinem Subjecte findet, als einen Weltwiderspruch weiß und ausspricht. Wie dann derselbe Eintheilungsgrund in den Unterabtheilungen dieser Formen abermals wiederkehrt, brauche ich nicht auf's Neue nachzuweisen, nachdem ich den Parallelismus der letzteren mit den größeren Abtheilungen aufgezeigt habe.

Den Inhalt des zweiten Theils der Aesthetik kann nun offenbar nichts Anderes bilden, als die zwei ersten, noch einseitigen Existenzformen des Schönen: Das Naturschöne und seine, nur erst innerliche, ideale Umbildung durch die Phantasie. Der abstracte Begriff des Schönen theilt sich, indem er sich verwirklicht, in diese zwei Aeste, die aber erst wieder zusammengehen sollen, damit die absolute Form der Verwirklichung des Schönen entstehe. Sobald man die Sache näher ansieht, dringt sich diese Ordnung von

selbst auf. Der Begriff des Schönen, wenn er in allen seinen Momenten entwickelt ist, steht auf dem Punkte des Uebergangs zur realen Existenz. Der ganz erfüllte Begriff kann und muß existiren; dieß wird allerdings als in der Logik bewiesen vorausgesetzt. Die erste Form dieser Existenz ist aus demselben Grunde die Form der Unmittelbarkeit, aus welchem die Idee überhaupt zuerst sich als Natur frei aus sich entläßt, und es ist auch dieser Uebergang auf die vorausgesetzte Kenntniß der Logik zu begründen, doch giebt hierauf der Fortgang den augenscheinlichen Beweis, daß die Lehre von der Naturschönheit keine andere Stelle einnehmen kann und daß nichts verkehrter ist, als wenn Weisse sie an das Ende des Systems setzt. Diese erste Form der Existenz des Schönen nun ist eine einseitig objective; die Schönheit ist hier ein vorgefundener Gegenstand, das Werk bewußtlos schaffender Kräfte, welche nicht mit dem gedachten Zwecke arbeiten, das Schöne als Schönes hervorzubringen, sie ist eben daher bestimmt, Object, Stoff, Material für eine höhere Form der Verwirklichung des Schönen zu werden.

Was nun die innere Eintheilung dieses ersten Abschnitts im zweiten Theile betrifft, so muß ich vor Allem aussprechen, daß Hegel hier einen wirklichen Fehler gemacht hat. Hegel beschränkt nämlich die Lehre von der Naturschönheit auf die Reiche der bewußtlosen Natur und schließt die begeistete Natur, die menschlich sittliche Welt, davon aus, indem er meint, es liege hier der Gegensatz der natürlichen und der geistigen Welt überhaupt vor, da doch vielmehr der Gegensatz von Natur und Kunst vorliegt. Was nämlich an sich weit über die Natur hinausliegt, ist im Zusammenhange der Aesthetik noch bloße Natur, sofern es der

von der Kunst noch nicht verklärten Wirklichkeit angehört; bloße Naturschönheit ist jede Erscheinung, welche von Kräften hervorgebracht wird, die in diesem Hervorbringen nicht die Schönheit, sondern einen andern Zweck wollen, so daß die Schönheit, welche dabei zu Tage kommt, mit den Mängeln der Zufälligkeit behaftet ist. Ob diese Kräfte natürliche oder sittliche sind, ist für den allgemeinen Gegensatz, um den es sich zunächst handelt, gleichgültig. Wenn z. B. ein Volk für seine Freiheit in der Schlacht kämpft, so ist dies nichts weniger als eine Naturerscheinung; allein den Kriegern ist es im Kampfe im Geringsten nicht darum zu thun, wie sie aussehen, was für ein Bild sie einem Maler darbieten, daher kommen in dieser Schlacht neben solchen Gruppen und Situationen, welche ein künstlerisch schönes Schauspiel darbieten, andere vor, welche für den Künstler ganz unbrauchbar sind, daher ist die Schönheit, welche hier zu finden ist, eine bewußtlose, zufällige, d. h. eine bloße Naturschönheit im Gegensatze gegen Kunstschönheit. Weil nun Hegel diesen Gegensatz mit dem Gegensatze von Natur und Geist überhaupt verwechselt, so ist dieser ganze Abschnitt viel zu kurz ausgefallen; er umfaßt in seiner richtigen Ausdehnung nichts weniger, als die ganze Welt, so viel sie rohen, der Bearbeitung erst bedürftigen Stoff für die Phantasie und die Kunst enthält. Natürlich muß man hier weite Schritte nehmen, und nur das Wesentliche herausgreifen. Zuerst ist die unorganische Natur zu überblicken, Erdbildungen, Luft, Wasser, Licht, Farbe, Schall: die Reihe beginnt wieder mit dem objectiven im engern Sinne. Das zweite Gebiet umfaßt die organische Natur, hier sollte die Aesthetik, wenn sie von der vegetabilischen Schönheit zur thierischen übergegangen ist, Hand in Hand mit

der Zoologie gehen, freilich einer speculativeren, als die bisherige ist, und das Stufensystem der thierischen Organisation aus dem Gesichtspunkte durchwandern, daß je die beseeltere Form auch die schönere ist, wobei die nahe liegenden Einwendungen sich namentlich durch das widerlegen, was ich in meiner Schrift über das Erhabene und Komische, S. 30, 31 gesagt habe. Ist man nun bis zur menschlichen Gestalt aufgestiegen, so beginnt ein neues Gebiet, denn indem der Ausdruck derselben der einer vollkommenen Beseelung ist, so ist ihre Schönheit nicht mehr bloß eine natürliche, sondern eine geistige oder geistig natürliche. Die menschliche Schönheit bildet die dritte Sphäre, und hier beginnt die Betrachtung wieder von unten, d. h. der Mensch wird zuerst in seiner unmittelbaren Erscheinung oder als einfache Identität der Seele und des Leibs in's Auge gefaßt und die specifischen Schönheiten seiner ganzen Gestalt aufgewiesen. Eine zweite höhere Abtheilung in dieser Sphäre bilden die natürlichen Unterschiede des menschlichen Geschlechts, die aber zugleich bereits geistig sittliche sind, oder das anthropologische Gebiet. Die Altersstufen, der Unterschied der Geschlechter, seine Aufhebung in der Liebe, die Ehe, die Familie sind hier vom ästhetischen Standpunkte zu betrachten; die Familie führt zur Verzweigung der Geschlechter, wie sie sich als Volk ausbreitet, die Völkerracen sind nach Temperament, Gestalt, Tracht kurz zu überblicken, und der Begriff des Volkes leitet nun zur dritten Stufe hinauf, zum Staate oder zum sittlichen Geiste in seiner durch ihn frei geformten Erscheinung. Hier sind nun die geschichtlichen Hauptformen des Staatslebens aufzuführen und nachzuweisen, welche die ästhetisch vortheilhaftere sei: der antike Staat, zuerst der patriarchalische und despotische

des Orients, dann der heroische, republikanische, kaiserliche des klassischen Alterthums, hierauf der mittelalterliche Feudalstaat, endlich der verständig monarchische der modernen Zeit, durch seine mechanischen Formen der ungünstigste für ästhetische Behandlung. In diesen Abschnitt, nicht in die Lehre vom Ideale, gehört, was Hegel im dritten Kapitel des ersten Theils vom allgemeinen Weltzustande sagt. Wir haben hier die große Welt vor uns, aus welcher die bedeutendsten Zweige der Kunst, namentlich die dramatische Poesie, ihre Stoffe nehmen; der Aesthetiker muß die wirkliche Kunst immer bereits im Auge haben und kann es, ohne zu anticipiren; es bedarf bei jedem Punkte nur eines Winkes, um dem Schüler klar zu machen, warum die vorliegende Sphäre wichtig ist, so z. B. im vorhergehenden Abschnitte, wenn von der Familie die Rede ist, genügt es, an den Lear zu erinnern, um auf die Bedeutung dieses ästhetischen Stoffs aufmerksam zu machen. Daß auch in diesem Gebiete eine kurze, übersichtliche Zeichnung mit breiten Strichen nothwendig ist, versteht sich. Uebrigens darf auch die Frage nach dem veränderten Charakter, den in den verschiedenen Culturstufen des Staatslebens die Individualität annimmt, nicht umgangen werden. Im modernen Staate z. B. wird in dem Grade, in welchem die Lebendigkeit aus den mechanisirten Formen des öffentlichen Lebens sich in's Innere zurückzieht, das Privatleben, die persönliche Bildung wichtig, und hier ist der Punkt, an welchen später die Lehre vom Roman und der Novelle anzuknüpfen hat, während dagegen das antike Staatsleben jene objectiven, ungetheilten Charaktere hervorbrachte, welche man kennen muß, um die Plastik, um die antike Tragödie zu verstehen.

Das also wäre der Inhalt des ersten Abschnitts im zweiten Theile, oder der Lehre von der bloß objectiven Existenz des Schönen, d. h. der Naturschönheit. Der Uebergang zum zweiten Abschnitte vermittelt sich von selbst, indem am Schlusse alle Mängel aufzuzählen sind, mit denen die Naturschönheit behaftet ist, ihre Seltenheit, Zufälligkeit, Untermischung mit Unschönem, ihre Flüchtigkeit. Daß man diese Mängel findet und bemerkt, dies setzt bereits ein Princip voraus, das über der Naturschönheit steht und mit dem Maaßstabe einer geistigen Idee des Schönen zu ihr tritt. Alle Mängel des Naturschönen haben ihren Grund in seiner Bewußtlosigkeit, jenes Princip ist also in einem Selbstbewußten zu suchen, es muß ein subjectives sein. Hier ist denn der vielbesprochene halbwahre Satz von der Naturnachahmung zu würdigen und findet aus dem, was sich bereits ergeben hat, seine einfache Erledigung.

Der zweite Abschnitt nun hat zum Inhalte die andere noch einseitige Form der Existenz des Schönen, nämlich die bloß subjective oder innerliche, die Phantasie. Die Naturschönheit ist jetzt wirklich objectiv, bloßes Object für die Phantasie geworden, wie die Natur überhaupt die Bestimmung hat, Object für den Geist zu sein. Die Lehre von der Phantasie als dem Organe des subjectiv Schönen theile ich nun in zwei Unterabschnitte; der erste handelt von der Phantasie überhaupt und dann von den Graden der Ausstattung des Subjects mit derselben, der zweite von der Phantasie der Völker, von den großen Hauptperioden des ästhetischen Ideals, klassisch, romantisch, modern. Im ersten Unterabschnitte beginnt die Lehre von der Phantasie überhaupt wieder objectiv mit der Aufnahme der Naturschönheit durch die

sinnliche Anschauung, und läßt mit der Innerlichsetzung derselben durch die Einbildungskraft und der geistigen Umgestaltung ihrer Bilder durch die Idee die Phantasie, die organische Einheit von Idee und Bild, das Ideal — zunächst das bloß innerlich vorgebildete — entstehen. Man ist hier ganz auf psychologischem Gebiete. Auf die Lehre von der Phantasie folgt die Darstellung der verschiedenen Stufen der Begabung des Subjects mit derselben, Talent und Genie; vielleicht ließe sich von beiden ein fragmentarisches Genie, wie denn Beispiele eines solchen leicht aufzuweisen sein werden, als mittlere Form unterscheiden.

Den zweiten Unterabschnitt des zweiten Theils nun bildet nach meiner Anordnung der Gegenstand, welchem Hegel unter dem Namen der besonderen Kunstformen den ganzen zweiten Haupttheil des Systemes gewidmet hat; eine Ausdehnung, welche offenbar nicht möglich gewesen wäre, wenn nicht Hegel aus dem ästhetischen Gebiete hier mehr, als recht ist, in das der Religionsphilosophie hinüberschweifte. Daß die Lehre von den historischen Hauptformen des ästhetischen Ideals in den Abschnitt von der subjectiven Existenz des Schönen als Phantasie gehört, wird wohl nicht bestritten werden; denn es ist hier noch nicht die Rede von den Formen der wirklichen Kunst, in welchen die Phantasie der Völker und Zeitalter sich äußerte, sondern von dem inneren Grunde ihrer Verschiedenheit. Der Uebergang bildet sich ganz von selbst, indem man am Schlusse der Darstellung des Genie das wesentliche Moment hervorhebt, daß dasselbe nichts Isolirtes ist, sondern in seinem Volke wurzelt und den Menschengeist durch das Medium seines Volksgeistes spiegelt. Gewonnen wird aber durch diese meine Anordnung insbesondere eine höchst einleuchtende Parallele mit

dem ersten Abschnitte dieses Theils. Die Lehre von der Naturschönheit nämlich erhob sich von der Betrachtung der unorganischen, organischen, menschlichen Natur zu dem höheren Schauspiele, welches das Völkerleben in seiner geschichtlichen Erscheinung darbietet. Die verschiedenen Staatsformen des Orients, des klassischen Alterthums, der mittelalterlichen Völker, der modernen Zeit müssen dort, wie ich behauptete, mit kurzen Ueberblicken nach ihrem ästhetischen Werthe beurtheilt werden. Dieser Abtheilung nun entspricht die gegenwärtige, welche von den geschichtlichen Epochen des ästhetischen Ideals handelt, auf eine höchst zweckmäßige Weise. Jene Betrachtung war objectiv, es war die Rede von den Zuständen dieser Völker, sofern sie der ästhetischen Behandlung mehr oder weniger Stoff abwerfen; diese ist subjectiv, es wird untersucht, wie sich in jenen Zuständen die eigene Phantasie der Völker ausbildete, welches Ideal des Schönen sie sich schuf. Ich hole hier zugleich die Bemerkung nach, daß sich auf die vorangehenden Stufen beider Abschnitte dieselbe Kategorie des Objectiven und Subjectiven mit Leichtigkeit anwenden ließe. Die unorganische Naturschönheit ist objectiv, ebenso die erste Art, welche der Thätigkeit der Phantasie vorausgeht, nämlich die sinnliche Anschauung. In der organischen Schönheit beginnt die subjective Beseelung und vollendet sich in der menschlichen; ebenso beginnt die freie, subjective Durchdringung der durch die sinnliche Anschauung aufgenommenen Welt in der Einbildungskraft und vollendet sich in der Phantasie; das Leben der Völker aber ist objectiv-subjectiv, denn der Staat ist das Gebäude einer zweiten Natur, das der Wille in die Wirklichkeit hineinstellt; ebenso ist die Phantasie der Völker objectiv-subjectiv, denn das Bild der Schönheit, das sie sich schafft, lebt im Geiste der

Subjecte, der aber ein Gemeingeist ist und Volk und Welt in diesem Bilde niederlegt; faßt man aber jedesmal den ganzen Abschnitt in's Auge, so bleibt jene ganze erste Reihe objectiv, diese zweite subjectiv.

In der Eintheilung dieser Hauptepochen des Ideals nun habe ich nach langer Erwägung eine von Hegel abweichende Anordnung vorgenommen. Diese Erwägung betraf die Frage, ob das moderne Ideal als eine besondere Form aufzuzählen oder unter das romantische zu subsumiren sei, so etwa, daß es, wie Hegel thut, als Auflösung desselben an den Schluß gesetzt würde. Für die Subsumtion sprechen die wesentlichen Merkmale, welche das moderne Ideal mit dem mittelalterlichen im gemeinsamen Unterschiede von dem klassischen theilt; ja das Princip selbst, wenn man will, haben beide mit einander gemein, die Religion des Geistes nämlich, vertieft von dem germanischen Gemüthe, die Innerlichkeit, die malerische, musikalische Stimmung im Gegensatze gegen die plastische. Allein zwischen beiden steht doch die ungeheure Kluft der Aufklärung, welche die moderne Kunst als ihre negative Voraussetzung niemals verläugnen darf noch kann, die der Autorität entwachsene freie Subjectivität, die sich in einer verständig zusammenhängenden Weltordnung umschaut, die Trennung der Kunst von der Religion, die Verweltlichung der Kunst. Es ist dieselbe Frage, wie die, ob die Reformation, dieser Incidenzpunkt des Modernen in der Geschichte, eine Bewegung innerhalb der christlichen Kirche, oder über dieselbe hinaus sei, wo sich auf beides mit Ja antworten läßt. Gegen die Auffassung des modernen Ideals als einer eigenen Form ist noch vorzubringen, daß die moderne Phantasie noch keine zusammenhängende, schwungvoll blühende Kunst aus sich hervorgebracht hat. Die niederländische Malerei im 17ten Jahrhundert,

die deutsche Musik und Poesie in der zweiten Hälfte des 18ten, die jetzigen vielversprechenden Anfänge neuer Malerschulen in Deutschland, Frankreich, Belgien sind Früchte einer von der Anschauungsweise des Mittelalters wesentlich verschiedenen Bildung der Phantasie, allein es sind vereinzelte Aeußerungen, die noch kein großes Ganzes, keine zusammenhängende Hauptepoche, kein geschlossenes Weltalter der Kunst zu schaffen vermochten. Man könnte sich auf Shakspeare berufen und sagen, mit ihm sei bereits unmittelbar nach dem Ablaufe des Mittelalters das Moderne ein- für allemal Epoche-bildend durchgebrochen, schon sofern er ein dramatisches Genie war, das Dramatische aber eine in ihrem Princip moderne Kunstform ist. Allein in Shakspeare vereinigt sich das Mittelalter und die neue Zeit, der Geist des selbstbewußten Willens und der ahnungsvollen Nacht, so wunderbar, daß dadurch von Neuem ein Zweifel entstehen muß. Hier ist keine andere Lösung, als hoffnungsvoll in die Zukunft schauen und größere, zusammenhängende Früchte der modernen Kunst von ihr erwarten, übrigens mit Berufung auf die große Krisis, welche die moderne Zeit vom Mittelalter trennt, einen scharfen Strich zwischen dem Ideale beider Zeiträume ziehen. Am schlimmsten freilich wäre es, wenn man uns diese Hoffnung selbst nähme, wenn Jemand der Beweis gelingen sollte, daß eben das, was die moderne Zeit von jedem früheren Weltalter unterscheidet, zwar etwas Erhabenes sei, so lang man diesen Ausdruck nicht auf die Erscheinung beziehe, aber auch ein ätzender Geist, der alle Naivität und Kunst zerfresse. Ich für meinen Theil bekenne, daß mein Zutrauen zu der Zukunft der Kunst gewisse Schwankungen hat; man wird sie bemerken, wenn man meine Anzeigen von Overbecks Bild, von den Rambourschen

Aquarellkopieen und dann von Hallmann's „Kunstbestrebungen der Gegenwart" liest. Wahr bleibt immer, daß uns die moderne Weltanschauung eine Welt von Kunststoffen, ja daß sie uns die Welt erst geschenkt hat, indem sie die transcendente Afterwelt zerstörte; allein die Frage ist, ob die kritische Kraft, welche zu diesem Bau einer neuen geistigen Welt nöthig ist, nicht, indem sie einen neuen Boden für die Kunst gewinnt, zugleich die Stimmung ausschließt und zerstört, welche dazu gehört, ihn freudig und rüstig zu erobern. Hier sitzt also ein Nest von Zweifeln, aus dem man mit den gleichen Füßen des Glaubens herausspringen muß, und so wollen wir es denn auch halten.

Indem ich nun das Moderne als eine selbstständige Hauptform des ästhetischen Ideals aufstelle, halte ich dennoch die dreigliedrige Eintheilung dadurch fest, daß ich die orientalische Phantasie nicht als eine eigene Form aufstelle, sondern als eine nur vorbereitende unter das antike Ideal subsumire. So reich und groß nämlich die orientalische Kunst ist, so erscheint sie doch durchaus unreif und weist über sich hinaus auf ihre Vollendung in der griechischen. Sie ist symbolisch, d. h. sie hat die innere Einheit von Idee und Bild, welche allem Schönen wesentlich ist, noch nicht gefunden, sie geht noch nicht auf die Schönheit als solche, sondern auf die Wahrheit, der sie die Schönheit opfert. Ein Götterbild mit drei Köpfen, mit vier Armen, einer Menge von Brüsten u. s. w. ist unschön, aber eben darum sieht man sogleich, daß es nicht um die Form, sondern um den Sinn zu thun ist. Die orientalische Phantasie ist Schwelle, Vorhalle, Spannung auf die griechische, wie der ägyptische Tempel die Propyläen zum griechischen darstellt, indem er fast nichts als Vorbereitung, Eingang,

Schale ohne letzten Kern ist. Ich lasse nun die Kategorie des Objectiven und Subjectiven wieder als ausgesprochenen Eintheilungsgrund hervortreten, und setze als erste Hauptform das objective Ideal der antiken Phantasie, als Vorstufe derselben die vorbereitende orientalische, als Mittelpunkt die griechische, als Ende die römische. Das Merkmal der Objectivität, unter welches ich diese gesammte Form stelle, brauche ich hier nicht zu erklären und zu rechtfertigen; jeder versteht es und gibt es zu, der die antike Kunst kennt. Durch dieses Prädikat steht die vorliegende Unterabtheilung wieder dem Abschnitt von der Naturschönheit parallel, wie ja die Religion, welcher die so bestimmte Phantasie angehört, Naturreligion war (auch die griechische, wiewohl sie als Vollendung der Naturreligion zugleich über sie hinausgeht und zur Religion der schönen Menschlichkeit sich erhebt). Der Abschnitt von der orientalischen oder symbolischen Kunstform ist es nun insbesondere, welchen Hegel viel zu weitläufig behandelt hat; es genügt, die indische, die ägyptische und die mosaische Kunstanschauung aufzuführen. Ebenso hat er den „Gestaltungsproceß der klassischen Kunstform“ zu ausführlich dargestellt, denn alles bloß Symbolische gehört eben, weil es erst symbolisch ist, mehr der Religionsphilosophie, als der Aesthetik an.

Den Uebergang zur Lehre von der romantischen Phantasie vermittelt in meiner Behandlung der Begriff des Schicksals. Ueber den Göttern schwebt das Schicksal, und dieß ist zugleich ihr Schicksal. Denn das Schicksal ist die aus dem Selbst hinausgeworfene, in einem Jenseits fixirte innerste Freiheit des Menschen. Wie die Götter eigentlich die menschlichen Kräfte sind, so ist das Schicksal die Einheit dieser Kräfte, das reine Ich, die Freiheit; aber diese Freiheit muß, da die concreten menschlichen Kräfte, deren Einheit

sie ist, in den Göttern objectivirt und auseinander gezogen sind, zur fürchterlichen grundlosen Macht werden, von welcher nichts mehr auszusagen ist, als das Prädikat der unendlichen Macht. Gemeint ist mit dieser Macht die Macht der Freiheit; aber hinausverlegt aus dem Inneren, wo sie im Mittelpunkte der von ihr beherrschten Kräfte heiter und selbstbewußt thront, und getrennt von diesen, welche als Götter neben ihr bestehen, wird sie zur grausen Nothwendigkeit, der Mensch erkennt sich nicht mehr in ihr, seine Entschlüsse kommen ihm nicht mehr von innen, sondern sie sind ihm von dieser fremden Nothwendigkeit gegeben. Nur eine Ahnung bleibt, daß das Schicksal eigentlich der eigene Wille ist, daher jene Antinomie der Schuld und Unschuld in der griechischen Tragödie, die ich in meiner Schrift über das Erhabene und Komische noch nicht zu erklären wußte. Dieses Schicksal nun schwebt über den Göttern; aber die Zeit wird kommen, da das Schicksal dahin einkehrt, woher es eigentlich kommt, d. h. in's Innere, und dieß geschieht, sobald der Mensch sich seiner inneren Unendlichkeit und Freiheit bewußt wird und dadurch wieder in sich hereinnimmt, was er aus sich hinausverlegt hatte. Dann sind die Götter verloren, denn dann weiß der Mensch auch, daß sie nichts anderes sind, als seine eigenen Kräfte, die Organe eben der Freiheit. Zunächst sind die Götter das Hinderniß, daß das Schicksal, d. h. das reine Ich, und der Mensch nicht zusammenkommen können, sie stehen dazwischen als trennende und ausschließende Materie und werfen Schatten, so daß der Mensch hinter ihnen, im Schicksal nicht sich selbst erkennen kann. Aber er kommt dahinter, und sie sind gestürzt.

Das Ideal des Mittelalters nun, was sonst romantisch heißt, führe ich auf als das Ideal der phantastischen Sub-

jectivität und halte so ohne Zwang meine Kategorie fest. Subjectivität: denn dem Geiste ist seine innere Unendlichkeit aufgegangen, wogegen jedes sinnliche Ding zum durchsichtigen Schleier dieser Seelentiefe herabgesetzt ist. Phantastische Subjectivität: denn durch den Rest von Mosaismus und Polytheismus, von welchem sich die Völker des Mittelalters, die romanischen insbesondere, nicht befreit hatten, ist im Widerspruch mit dem Princip der Innerlichkeit Gott in einem Jenseits fixirt und dort in einen Olymp von überweltlichen Gestalten auseinander gezogen, und daraus folgt das phantastische Bewußtsein des Mittelalters. Die antike Weltanschauung war einfach in sich, der Mensch suchte und fand sich in seinen Göttern; der Mensch des Mittelalters hat sich in sich und sucht sich doch außer sich, daher sieht er Alles in gebrochenen Lichtern: ein allgemeines Doppeltsehen, nichts sieht der Mensch, wie es ist, zwischen sich und jedes Ding schiebt er die geisterhafte Gestalt, in welcher er sich selbst ahnt und doch nicht erkennt. Hätte das Subject wahrhaft und ganz sich selbst, so würde ihm auch das Object klar gegenübertreten, dann würde es eine helle und unbefangene Betrachtung der Natur, der Geschichte, einen geordneten Staat geben. Allein das Subject hat sich erfaßt und zugleich wieder verloren, seine auf's Neue in ein Jenseits hinausgestellte Maske lauscht daher hinter jedem Ding, die Natur ist voll von Geistern, die Geschichte voll von Wundern, und der Staat, weil ein solches Subject nicht Zeit hat, sich zu bilden, sondern, indem es seinen Himmel jenseits sucht, inzwischen die Sinnlichkeit frei gehen läßt, eine Atomistik roher, selbständiger Kräfte, welche noch kein Gesetz anerkennen. Das Weltwesen, dem sein Inneres ausgesogen ist,

um es als jenseitige Gestaltenwelt zu fixiren, kann sich zu keinem vernünftigen Organismus entwickeln.

Indem nun dieß die letzte Form desjenigen ästhetischen Ideals ist, das die innere Welt in Mythen objectivirt, setze ich an den Schluß dieses Abschnitts die Bestimmung des Begriffs der Allegorie. Die Allegorie ist nichts Anderes, als (das Symbol und) der Mythus, die nicht mehr geglaubt werden. Die gläubige Phantasie der Völker wirft theils im Symbol, in welchem zwar für uns Idee und Bild bloß durch das äußerliche Band eines tertium comparationis verbunden sind, theils im Mythus, in welchem die Idee ihr Bild zwar als innere Seele durchdringt, welcher aber für uns nur ästhetische, nicht dogmatische Wahrheit hat, Gedanke und Bild so zusammen, daß sie ihr Gebilde für ein wirkliches, lebendes Wesen hält. Sobald der Geist kritisch wird, hebt er diese Einheit auf und was sonst Symbol oder Mythus war, wird nun Allegorie, d. h. ein Bild, an das wir nicht glauben, sondern das wir im Betrachten auflösen, um abstract seine Bedeutung zu finden. Götter, Maria, Heilige, jüngste Gerichte sind jetzt todte Allegorieen. Zugleich werden durch einen willkürlichen Akt des Verstandes deutlich gedachte Ideen in neue Bilder gesteckt und so neue Allegorieen geschaffen. Die Allegorie ist das Merkmal einer zerfallenen Kunst, das Ende des Mythen bildenden Ideals, in der neuen Kunst als Verirrung zu verfolgen oder nur als vereinzelte Nothhülfe zu dulden.

Als dritte Hauptform nun setze ich also das moderne Ideal und nenne es das Ideal der gebildeten, d. h. der wahrhaft befreiten und zugleich mit der Objectivität versöhnten Subjectivität, wodurch ausgesprochen ist, daß hier das Objective und Subjective wieder in Eins zusammengehen. Wenn nun

das antike Ideal durch seine Objectivität der Naturschönheit analog entspricht, das romantische der subjectiven Schönheit oder der Phantasie, so findet allerdings diese dritte Form im bisherigen Systeme ihren parallelen Theil nicht, aber eben deßwegen nicht, weil wir hiemit auf dem Punkte stehen, in den dritten Haupttheil überzugehen, worin die bisher im Großen getrennten Gegensätze des Objectiven und Subjectiven sich aufheben werden. Die Auflösung der bisherigen Gegensätze in dieser letzten Form des Ideals zeigt an, daß der Begriff der Schönheit nun reif ist, in die wahrhafte und höchste Form seiner Verwirklichung überzugehen. Ich muß jedoch mein der modernen Phantasie zugetheiltes Prädikat erst rechtfertigen. Die gebildete Subjectivität ist diejenige, welche der Fixirung ihres eigenen Innern in einem Jenseits, von dem sie nun unfrei beherrscht wurde, entwachsen ist und sich selber in ihrer Freiheit hat und weiß. Der kritische Geist, der mit der Reformation durchbricht, hat dieses Werk vollbracht, die Subjectivität sich selbst zurückgegeben. Die Phantasmen, die Mythen sind nun zu Ende. Das Subject, indem es sich selber gewonnen hat, stellt sich eben hiemit auch das Object klar gegenüber und sieht die Welt, wie sie ist. Nun erst kann es zugleich an sich selbst arbeiten, seine Sinnlichkeit mit seiner Vernunft durchdringen, d. h. sich bilden, und zugleich sich in die Objectivität hineinbilden und sie zu einem Spiegel und Wohnort der disciplinirten Persönlichkeit umgestalten. Es findet sich in sich und eben daher in der Welt wieder, ist in dieser zu Hause. Die Welt ist entgöttert, die Natur entgeistert, die Geschichte von Wundern entleert; wir haben, ich wiederhole es, die Aufklärung hinter uns und können nimmermehr thun, als hätten wir sie noch vor uns. Ist aber die Welt entgeistert, so ist sie erst

wahrhaft begeistet, die falschen Wunder sind verschwunden und die wahren erschienen, die Götter gestürzt, aber der wahre Gott geht durch die ganze Welt und spricht als immanenter Geist aus der verstandenen Ordnung und Gesetzmäßigkeit der Natur und alles Lebens. Es geht Alles mit natürlichen Dingen zu und doch „webt in ewigem Geheimniß Alles unsichtbar sichtbar neben dir.“

Man weiß, wie mit der Reformation die humanistischen Studien zusammentrafen und beide in dem gleichen Sinne wirkten, die gleichen Feinde hatten. Es war die Objectivität der antiken Welt, welche das vorher phantastische Subject nun kennen lernte, mit freudiger Verwunderung begrüßte und sich anzueignen begann; das zu Hause sein in der Welt, die gediegene menschliche Sitte, die unendliche Entfernung von jeder Verflüchtigung der Kräfte in Transcendenzen, diese ganze helle Gegenwärtigkeit, das war es, was dem düsteren, winterlichen Geiste der nordischen Völker nun zum erstenmal aufging. Es ist also diese Versöhnung der phantastischen Subjectivität mit der Objectivität wirklich auch historisch eine Vereinigung des Romantischen und Klassischen, so daß nicht etwa nur überhaupt die Bildung den neueren Völkern jene Versöhnung mit der Wirklichkeit brachte, sondern sie schöpften diese zu einem guten Theile eigentlich und wirklich aus den Alten. Dieß war nun zugleich eine neue formelle Kunstbildung; die unvermischte Romantik war bei aller Unendlichkeit des Gehalts nie von Formlosigkeit frei, das Formgefühl als solches war noch nicht ausgebildet, das Bewußtsein der schöpferischen Freiheit und ihrer Gesetzmäßigkeit. Die Grazie der Alten ging nun der Phantasie auf, die Durchsichtigkeit der Form, die reine Harmonie der Form mit dem Gehalte. Nirgends ist diese Vereinigung schöner vollzo-

gen, als in unserem Goethe und Schiller. Daß auch sie als eine Versöhnung der Subjectivität mit der Objectivität zu bezeichnen ist, bedarf keiner Ausführung.

Indem nun keine Form des Ideals mehr zurück ist, sondern die Gegensätze, die in ihm gegeben sein können, (dem Umkreis unserer Begriffe nach) erschöpft sind, so ist dieser Begriff der subjectiven Existenz des Schönen als Phantasie erfüllt und fertig, in einen anderen höheren überzugehen und dieser bildet den dritten Theil. Die zwei Aeste, die zwei einseitigen Formen der Existenz, in welche der allgemeine Begriff des Schönen im zweiten Theile sich auseinandergelegt, gehen wieder zusammen und wir erhalten die subjectiv-objective Existenz des Schönen in der Kunst. Wie der Begriff der Kunst gefunden wird, brauche ich hier, wo ich die Ausführung nicht schuldig bin, nur anzudeuten. Am Schlusse des Abschnitts von der Naturschönheit wurden die Mängel derselben aufgezeigt, welche insgesammt in ihrer Objectivität begründet sind; am Schlusse des Abschnitts von der Phantasie sind ebenso die Mängel dieser bloß innerlichen Existenz des Schönen in der subjectiven Vorstellung aufzuzeigen. Nun erhellt, daß die Naturschönheit durch ihre Objectivität eben so sehr einen Vorzug vor der Phantasie hat, als diese durch ihre Geistigkeit einen Vorzug vor der Bewußtlosigkeit des Naturschönen. Die Phantasie muß also objectiv wirken, wenn sie diesen Mangel decken will, dieß fordert ein Herausgehen aus sich, eine Mittheilung durch das Medium eines sinnlichen Stoffs, der so bearbeitet wird, daß er das innere Phantasiegebilde wiedergibt, eine Thätigkeit also, und diese Thätigkeit ist die Kunst. Das Produkt der Kunst nun muß die Momente der Objectivität und Subjectivität so vereinigen, daß in dem

Ideale, wie es nämlich erst im Innern des Künstlers gegenwärtig war, nichts zurückbleibt, was nicht durch die Bearbeitung des sinnlichen Materials vollständig zur Darstellung käme, und daß im Stoffe nichts zurückbleibt, was nicht das Ideal wiedergäbe. Zur Objectivität wird erfordert, daß das Kunstwerk sich selbst ausspreche, abgelöst von seinem Urheber, unbefangen und absichtslos, wie ein Werk der Natur; aber eben so sehr soll das Kunstwerk seine Subjektivität zu erkennen geben, man soll ihm ansehen, daß es ganz aus dem Geiste stammt, und jeder Rest bloßer unverarbeiteter Natur soll in ihm getilgt sein. Kant sagt: „An einem Producte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Product der bloßen Natur sei. Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah, und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst und sie uns doch als Natur aussieht.“ Nun erinnere man sich an die oben zum Anfang gegebene Definition des Schönen, und man erkennt, daß jetzt, aber auch jetzt erst gefunden ist, wo denn das Schöne eigentlich wirklich sei; nur die Kunst leistet, was jene Definition fordert.

Aus dem Gesetze vollständiger Durchdringung der Subjectivität und Objectivität sind in der Aufstellung der allgemeinen Merkmale des Kunstwerks, womit sich dieser dritte Theil zunächst zu beschäftigen hat, alle besonderen Bestimmungen mit Leichtigkeit abzuleiten. Die beste Anordnung dieses Abschnitts wird sein, wenn man zuerst von den Forderungen der Objectivität in Beziehung auf historische Treue u. s. w. handelt, welche an ein Kunst-

werk gemacht werden, hierauf das Recht der Subjectivität, der Persönlichkeit des Künstlers in Betracht zieht, die er allerdings in seinen Werken niederlegen soll, die sich aber zunächst als bloß individuelle Gewöhnung nicht selten auf Kosten der Sache geltend macht: die Manier. Die höhere Einheit dieser Momente endlich tritt im Style auf, d. h. der zur technischen Gewöhnung gewordenen Idealität der Behandlung, worin eine vom Gewichte des Gegenstandes durchdrungene, mächtige Subjectivität zugleich sich selbst und die großen Hauptzüge des dargestellten Objectes gibt. Hier treten dann die bekannten historischen Phasen des strengen, des hohen, des gefälligen und rührenden Styls hervor, die sich am deutlichsten in der Geschichte der griechischen Plastik aussprechen.

Durch die Aufstellung jener beiden Momente ist nun aber auch das glücklichste Princip für eine Eintheilung der einzelnen Künste gegeben. Ueber die Unzulänglichkeit der früheren, von der Art des Materials oder der Kategorie, unter welche dasselbe fällt, hergenommenen Eintheilung in plastische und tonische Künste, oder Künste des Raums und der Zeit sage ich hier nichts. Auch zu Hegels Eintheilung kann ich mich nicht verstehen; er legt das historische Moment zu Grunde und ordnet die Künste nach den geschichtlichen Hauptformen des Ideals, wonach die Architectur unter den Standpunkt der symbolischen, die Sculptur der klassischen, Malerei, Musik, Poesie der romantischen Kunstform fallen, wobei von der letzteren allerdings ausdrücklich anerkannt wird, daß sie als die Kunst, deren flüssige Geistigkeit am wenigsten Kampf mit dem Materiale fordert, in allen geschichtlichen Formen des Ideals gleich lebendig hervorgetreten ist. In den Ueberschriften hat zwar Hegel diesen Eintheilungsgrund nur für die romantischen

Künste ausdrücklich hervorgehoben, er hätte es aber der Gleichmäßigkeit wegen besser auch bei den andern gethan. Allein ich glaube, daß in der systematischen Eintheilung der Künste nicht ein geschichtliches, sondern ein rein logisches Princip geltend zu machen ist; hier ist nicht die Rede davon, welche Künste welchem Zeitalter besonders entsprechen, sondern welchen Unterschied von Künsten der Begriff des Schönen mit innerer Nothwendigkeit fordert, und es muß zunächst festgehalten werden, daß jede Epoche des Ideals alle Künste angebaut hat. Allerdings trifft der logische Unterschied mit dem historischen im Allgemeinen zusammen, so daß die Künste, welche nach jenem die erste, unmittelbarste Stelle einnehmen, auch historisch in den früheren Formen des Ideals aus inneren Gründen vorzüglich gepflegt wurden, allein es genügt, dieses Zusammentreffen in der kurzen Geschichte oder richtiger Philosophie der Geschichte einer jeden einzelnen Kunst, zu welcher die Lehre von dem allgemeinen Begriff derselben sich zu erweitern hat, hervorzuheben. Eine jede einzelne Kunst wird nämlich, nachdem ihr allgemeines Wesen dargestellt ist, unter den Standpunkt der im zweiten Theile aufgeführten drei Hauptformen des ästhetischen Ideals gebracht und so ihre Geschichte in ihren Hauptzügen entwickelt. Bei den meisten Künsten fällt die Aufzählung ihrer Gattungen mit dieser ihrer Geschichte zusammen und man vermeidet dadurch die todte formelle Coordination derselben. So ist z. B. die religiöse Malerei wesentlich die des Mittelalters, Landschaft, Porträt und Genre eröffnen die moderne Malerei, das höhere geschichtliche Gemälde bleibt noch Aufgabe. Der richtige Eintheilungsgrund kann nun offenbar kein anderer sein, als derselbe, welcher im ganzen Systeme durchgängig herrscht. Die Kunst ist

die Wirklichkeit des Schönen, die Gesetze des Schönen sind daher ihre Gesetze und ihre Gliederung kann keine andere sein, als die Gliederung des Schönen im ganzen Systeme; sie ist ein stufenförmig sich entfaltendes Ganze, welches innerhalb seiner Sphäre dieselben Formen seiner Verwirklichung und aus derselben inneren Nothwendigkeit wiederholt, durch die wir das Schöne überhaupt zu seiner adäquaten Existenz aufsteigen sahen. Dieß Gesetz ist das der Bewegung aus der abstracten Allgemeinheit durch die Unmittelbarkeit oder Objectivität zur Subjectivität, und dann zur höheren Vereinigung dieser Gegensätze; es ist aber auch das Gesetz der Verwirklichung einer jeden Idee, ja der Idee und hat hierin seine letzte und absolute Rechtfertigung. Es wird sich zeigen, welche durchgängige Harmonie des ganzen Systems wir durch Einführung dieses Eintheilungsgrundes gewinnen.

So tritt denn zuerst eine Gruppe von Künsten auf, deren Werk mit der Naturschönheit den Charakter vollkommener Objectivität theilt, indem es als schwere Masse in den Raum hinaustritt. Dieses in räumlicher Form existirende Gebilde trägt zwar, verglichen mit dem Naturschönen, dasselbe Gepräge der Idealität, wie alle Kunst, jedoch unter den eigenthümlichen Beschränkungen, welche die ungeistige, gegen ihre Bearbeitung gleichgültige Materie mit sich bringt. Es fehlt die wirkliche Bewegung und das geistigste Ausdrucksmittel, der Ton. Es sind stumme, massenhafte Künste: die Baukunst, die Plastik, die Malerei, sonst auch die bildenden Künste genannt. Unter diesen trägt am meisten den Charakter der Objectivität die Baukunst; dem schweren Stoffe, in welchem sie darstellt, nimmt sie unter allen Künsten am wenigsten das Stoffartige, Massenhafte, indem sie

denselben nicht zu einer organischen Form umbildet, sondern nur nach abstracten, geometrischen Gesetzen anordnet. Daher gleicht sie, wie die bildenden Künste durch ihre Objectivität überhaupt der Naturschönheit, so innerhalb derselben der unorganischen, sie erscheint als eine potenzirte unorganische Natur. So wie nun die unorganische Natur eine organische fordert, welcher sie zum Stoff und Boden dient, ebenso muß die Kunst, nachdem sie als Architectur den unorganischen Stoff zu einem idealen Raume umgebildet hat, auch das Lebendige aufstellen, für das dieser Raum ist; sie muß das Reich der abstracten Linien verlassen und die beseelte organische Gestalt zu ihrer Aufgabe machen, und dieß ist die Plastik. Dieser Fortschritt bleibt jedoch bei einer Grenze stehen, in welcher sich die unmittelbare Herkunft aus der Architectur noch verräth. Sie stellt nämlich die organische Gestalt in schwerem, den Raum nach allen Dimensionen erfüllendem Stoffe dar und gibt ihr dadurch den Charakter des Dauernden, einfach Seienden. Was sie gibt, ist die reine Form, der Körper als ein Bau der Seele, als ein „schönes Gewächse“, und so entspricht sie, wie die Baukunst der unorganischen Naturschönheit, dem Reiche der organischen, das menschliche Wesen mitbegriffen, sofern es noch als unmittelbare Einheit des Geistigen und Leiblichen gefaßt wird. Die Malerei steht, wie dieß von Hegel so erschöpfend nachgewiesen ist, an der Grenze der bildenden Künste. Gerade dadurch, daß sie nur einen Schein der räumlichen Dimensionen gibt, hebt sie sich aus der Materialität heraus und nähert sich den Künsten, deren Darstellungsmittel nicht ein materiell ruhendes, sondern ein geistig bewegtes ist. Durch die Aufnahme der Farbe in ihren unendlichen Verhältnissen zum Lichte wird der ganze

Geist der Auffassung ein anderer. Wie nämlich die Natur überhaupt aus einem anderen Standpunkte angeschaut wird, wenn nicht mehr die compacte Bestimmtheit der Gestalt das eigentliche Augenmerk ist, sondern die Magie des Lichts und Schattens und der Farbe über alle Gegenstände eine gewisse geistige Stimmung verbreitet, ebenso kommt es in der Darstellung der Persönlichkeit aus demselben Grunde jetzt nicht mehr auf die reinen Formen des Gliederbaues, an welche sich die Plastik hält, allein an, sondern auf den geistigen Ton, der sich über das Ganze desselben ergießt und sich im Angesichte, im Auge vor Allem concentrirt. Hiemit ist die Darstellung einer unmittelbaren Einheit von Geist und Sinnenleben, in welcher die Plastik sich bewegt, aufgehoben und die leibliche Gestalt zur bloßen, für sich unselbständigen Hülle des Geistes herabgesetzt, der, in seine Unendlichkeit zurückgegangen, nunmehr aus jener wie ein Licht aus einem gebrochenen Dunkel hervorscheint.

In der logischen Folge dieser drei objectiven Künste wiederholt sich zugleich die historische der Hauptformen des ästhetischen Ideals und dieß ist, wie oben bemerkt, in der Ausführung selbst, wo von den Hauptmomenten der Geschichte jeder dieser Künste die Rede sein muß, nachzuweisen. Nur darin ist die Analogie keine vollständige, daß man hier die symbolische oder orientalische Phantasie von der klassischen trennen, dagegen die romantische und moderne zusammennehmen muß. Die Baukunst nämlich sagte vorzüglich der dunkeln Erhabenheit der Orientalen zu, die Plastik war so sehr der Ausdruck des griechischen Geistes, daß auch alle andern Künste in ihrem Sinne behandelt wurden, die Malerei gehört wesentlich den germanischen und germanisch-romanischen Völkern, welche, vom Christenthum durchdrungen, den Ausdruck

der Innigkeit und Innerlichkeit in aller Kunst suchten und zuerst das romantische, dann auf einer späteren Entwicklungsstufe das moderne Ideal schufen. Es versteht sich übrigens, daß diese auf einem untergeordneten Punkte sich ergebende Veranlassung, die Ideale anders einzutheilen, keine Aufforderung enthalten kann, von der ersten Eintheilung abzugehen. Im vorliegenden Falle tritt der Unterschied der orientalischen Kunst von der klassischen und das Gemeinsame des romantischen und modernen Ideals stärker hervor, zwei Punkte, die wir in der Lehre von den Hauptformen des Ideals nicht übersahen, aber gegen das Gemeinsame dort und das Unterscheidende hier aus guten Gründen zurückstellten.

Zwischen diese Gruppe von objectiven Künsten nun und zwischen die höchste und erfüllteste Form der Kunst in die Mitte ist die specifisch subjective Kunst, die Musik, zu setzen. Sie steht im ganzen System der Künste so eigenthümlich da, daß sie mit keiner andern in Eine Kategorie zusammengenommen werden darf. Zunächst besteht ihre Eigenthümlichkeit darin, daß sie auf alle räumliche Darstellung für das Gesicht verzichtet; das Object sowohl, welches, als das Subject, für welches sie darstellt, ist der Geist in seinem rein innerlichen Zeitleben; die ganze Körperwelt ist in diese Tiefe zurückgeschlungen. Hierauf beruht der Vorzug der Musik vor den bildenden Künsten. Das Material nämlich, worin sie darstellt, ist der Ton. Zur Hervorbringung desselben braucht es zwar ein Räumliches, einen Körper; aber gerade im Tönen hebt dieser, momentan wenigstens, sein Fürsichbestehen im Raume auf, er wird für Anderes und theilt sich mit. Diese Mittheilung gelangt an den Nerv des Subjects und durch denselben zu dessen innerer Empfindung. So kehrt durch den Klang die

ganze räumliche Welt in den einfachen negativen Punkt der Subjectivität ein. Diese Bewegung ist nun eben die Aufhebung des Raums in die Zeit, die Zeit aber ist die Form des subjectiven Lebens, oder richtiger das Subject die lebendige, sich empfindende Zeit. In dieser Verflüchtigung des Raums in die Zeit, worauf eben die Geistigkeit der Musik beruht, liegt aber auch die eigenthümliche Beschränkung und Mangelhaftigkeit dieser Kunst. Es ist nämlich das ästhetische Grundgesetz, daß das geistig Innerliche auch erscheine. Die eigentliche Hauptform aller Erscheinung ist die des Sichtbaren, die Verwirklichung der Ideenwelt ist Verkörperung. Diese Form, welche mit dem adäquateren Ausdruck des rein geistigen Lebens, den die Kunst allerdings suchen muß, so gewiß vereinbar ist, als der Geist wesentlich in seinem Leibe sich realisirt, hat die Musik hinter sich gelassen und die Wiederherstellung derselben in einer höheren Weise noch nicht gefunden. Die Musik kann und soll nicht malen. Ihr Charakter ist Gegenstandslosigkeit. Die ganze Welt der Körper kann sie nur mittelbar darstellen, nämlich in ihrer subjectiven Wirkung. Von dem Leben des subjectiven Geistes fallen aber alle Formen, worin die Entgegensetzung zwischen Subject und Object wirklich vollzogen ist, aus demselben Grunde — weil sie nämlich keine Objecte geben kann — für die Musik weg und es bleibt ihr nur die ungeschiedene Einheit der verschiedenen psychischen Functionen, das reine Innewerden seiner selbst, die Empfindung, der dunkle Schoos, aus welchem alle bestimmten Seelenthätigkeiten auftauchen, dessen Erinnerung sie in ihrem Verlaufe begleitet, und in welchen sie erlöschend zurücksinken. Somit ist die Musik eine rein subjective Kunst; die ganze sichtbare Gestaltenwelt und die ganze Welt gei-

stiger Thätigkeiten, die ein Object voraussetzen, kann sie nur durch das Medium ihrer Resonanz in der Empfindung aussprechen. In sich zwar hat die Empfindung ein unendliches Leben bestimmter Unterschiede; aber verglichen mit den andern Sphären des Geistes ist sie doch nur ein unbestimmtes Weben in sich.

Die Musik hat Alles und hat Nichts; dieß ist ihre eigenthümliche Antinomie und der Grund, warum über keine Kunst so großer Widerstreit der Urtheile herrscht. Wer implicirte Unendlichkeit sucht, den entzückt sie, wer objective Bestimmtheit sucht, den täuscht sie. Sie beglückt das Weib und den weichen, innigen Mann, sie genügt dem scharfen, denkenden Geiste nicht. Sie ist für den, der auf das Sehen organisirt ist, zu abstract geistig; für den, der die höchste Form der Kunst, die Poesie im Auge hat, zu sinnlich. Sie konnte bei den Alten sich nicht in ihrem eigenthümlichen Wesen ausbilden, sie waren zu plastisch, zu sinnlich; sie gehört dem romantischen und modernen Ideale an, also dem geistigeren, dem Ideale der Innerlichkeit; aber hier blüht sie am meisten bei den sinnlicheren Völkern und das Theater beherrscht sie, wo das geistigere Drama in Verfall gekommen ist. Ich füge hier nur einen Wink über einen Punkt bei, worin uns Hegel ganz im Stiche läßt, nämlich die geschichtlichen Hauptmomente der Musik, deren Darlegung zugleich die Aufzählung ihrer wichtigsten Gattungen ist. Es läßt sich auch hier ganz ungesucht unsere durchgängig angewandte Kategorie geltend machen. Die Musik beginnt objectiv mit dem strengen Kirchenstyle, sie nimmt das Subjective aus dem Volkslied auf, führt es als erwärmendes Element in ihre strenge Einfachheit ein, bildet so das auf dem Uebergang stehende Oratorium, und vereinigt endlich beide Ge-

gensätze in der wahrhaft modernen Form, der weltlich freien Musik, der Oper. Es liegt hier schon ganz nahe, statt der Benennung objectiv u. s. w. die Terminologie der Dichtkunst episch, lyrisch, dramatisch anzuwenden, ja die Oper muß schon dramatisch genannt werden; wir stehen dicht an der Grenze der Poesie. Wir müssen nämlich die Musik nicht nur nach rückwärts betrachten als diejenige Kunstform, worin die Körperwelt, das Element der bildenden Künste, in das rein innerliche Weben der Subjectivität zerschmilzt. Sie hat eine andere Kunst vor sich, in welcher die Einseitigkeit ihrer bildlosen Subjectivität durch Erneuerung der objectiven Anschauung in höherer Form sich herstellt; eine Kunst, welche mit dem Vorzuge der Musik die Vorzüge der bildenden Künste vereinigt und daher zu den übrigen Künsten sich ebenso verhält, wie die Kunst überhaupt zu der bloß objectiven Existenz des Schönen in der Natur und der bloß subjectiven in der Phantasie, nämlich als die höhere Einheit, worin diese Gegensätze erlöschen. So erscheint denn die Musik als die Mitte zwischen den bildenden Künsten und der absoluten Kunst, sie ist das Ende jener und die Vorhalle dieser, sie ist die Kunst, worin der ästhetische Geist von der Zerstreuung des Objectiven sich sammelt und zugleich zu einer vergeistigten Wiederherstellung desselben sich vorbereitet. Nicht umsonst hat man die Musik so häufig mit der Architectur verglichen, die Verwandtschaft besteht aber, um von den vielen andern gemeinsamen Merkmalen hier nicht zu reden, auch darin, daß die Musik zur Poesie sich ebenso verhält, wie die Baukunst zunächst zur Plastik und sofort zu den anderen Künsten. Das unorganische, dunkel andeutende Gebilde der Architectur stimmt, es stimmt zur Erwartung der beseelten Gestalt, die uns

sagt, was das Gebäude wollte; aus der dämmernden Nacht der Empfindung, in welche diese Räume, diese fließenden, steigenden Massen uns führten, blitzt das Ich hervor, die Persönlichkeit, das Götterbild. Ebenso löst die vorbereitenden, spannenden Gefühlsräthsel der Musik das Wort: die Poesie.

Ich habe es nun zu rechtfertigen, warum ich die Poesie als die subjektiv-objektive, oder die absolute Kunst an die Spitze der Künste und somit des ganzen Systems stelle. Wir knüpfen an die Musik an. Die Poesie bedient sich wie diese des Tons und ist gegen dessen rhythmische Bildung nicht gleichgültig; ein Beweis, daß sie aus der Musik herkommt. Allein sie nimmt nicht den Ton überhaupt in seiner Unbestimmtheit, sondern den artikulirten Ton, das Wort, die Sprache zu ihrem Ausdrucksmittel. Diese ist aber nicht das Material für die Poesie, wie der sichtbare Körper für die bildenden Künste, der Ton für die Musik. Sie hat vielmehr gar kein sinnliches Material mehr und die Sprache ist ihr ein für sich bedeutungsloses Zeichen, wodurch ihre Einwirkung auf das rein geistige Material, in welchem sie darstellt, vermittelt wird. Das Wesen der Sprache besteht darin, daß durch einen geistigen Mechanismus der Gewohnheit mit dem Vernehmen eines Wortes unmittelbar der durch dasselbe bezeichnete Gegenstand dem Geiste gegenwärtig wird. Nur dieser ist daher das Element oder Material der Poesie; sie ist Geist für den Geist ohne ein anderes Medium, als ein Zeichen, das für sich gar keine Selbständigkeit hat; sie ist die geistigste unter allen Künsten. Die Musik ist ebenfalls Geist für den Geist, aber nur empfindender Geist, der im Tone und unmittelbar verschmolzen mit diesem dem empfindenden Geiste sich mittheilt; die Poesie aber,

indem sie den Ton zum Worte erhebt, hält nicht nur fest, was die Musik erobert hat, das Zeitleben des Geistes in der unbestimmten Form der Empfindung, sondern mit dem bestimmten Worte wendet sie sich an den bestimmten Geist, der aus der Dämmerung des Gefühls heraus ist. Freilich aber nicht an den denkenden Geist, denn wir bleiben im ästhetischen Gebiete, sondern an den Geist als Phantasie. Hier liegt nun der Punkt, wo es einleuchtet, wie und warum die Poesie mit der subjektiven Innerlichkeit der Musik zugleich wieder die ganze objektive Welt der Gegenstände, der Sichtbarkeit in ihr Bereich zieht. Die Phantasie nämlich ist die zu idealer Form erhobene Einbildungskraft, diese aber nichts anderes, als die innerlich gesetzte Sinnlichkeit. Indem daher die Dichtkunst im Elemente der Phantasie darstellt, indem sie mit Phantasie für Phantasie arbeitet, so gewinnt sie ohne ein sinnliches Material die ganze Macht und den ganzen Umfang der Sinnlichkeit wieder, es stehen ihr in geistiger Form alle Wirkungen zu Gebote, welche den anderen Künsten eigen sind: sie kann der inneren Vorstellung Gebäude, Bildwerke, Gemälde, dem inneren Gehör Melodieen vorführen und ist also eine geistige Totalität aller Künste. Nicht als sänke sie darum auf die Stufe der Phantasie zurück, wie wir sie im zweiten Theile als eine noch unerschlossene, ein bloß inneres Ideal kennen lernten; es ist nicht mehr die Phantasie vor der Kunst, sondern die Phantasie, wie sie die Gestaltenwelt aller vorangehenden Künste in sich aufgenommen hat und bereichert mit dieser in sich zurückgegangen ist, aber nicht um in sich verschlossen zu bleiben, sondern sich mitzutheilen und Phantasie an Phantasie zu entzünden. Die Poesie hat also, was alle anderen Künste haben, auch, aber

zugleich unendlich viel mehr. Sie kann nicht bloß, wie die Musik, den Wiederhall aller geistigen Eindrücke in der Empfindung geben, sondern jede bestimmteste geistige Thätigkeit aussprechen, sie kann sagen, was sie will, die Zunge ist der Kunst erst jetzt wahrhaft gelöst. Ja sie kann, was wir vorhin im Allgemeinen abweisen mußten, im Einzelnen allerdings auch in sich aufnehmen, nämlich reine Gedanken, sofern sie nur aus Leidenschaft fließen und Leidenschaft wecken. Sie ruft aber nicht nur die ganze Bilderwelt der objectiven Künste vor die Phantasie, sondern sie belebt sie, sie nimmt sie in geistigem Flusse mit sich fort und führt sie am Bande der zusammenhaltenden geistigeren Bedeutsamkeit schwebend vorüber.

Der erste Abschnitt umfaßte unter der Kategorie der Objectivität drei Künste, der zweite stellte unter der Kategorie der Subjectivität nur Eine Kunst auf, was seinen Grund in der ganz besonderen Eigenthümlichkeit hatte, womit die Musik allein und ohne ihres Gleichen steht. Dieser dritte Abschnitt befaßt nun zwar unter der Kategorie des Subjectiv-Objectiven wieder nur Eine Kunst, aber diese Kunst theilt sich, da sie die Totalität aller Künste ist, bestimmter als jede andere, in gewisse selbständige Gattungen, in welchen das ganze System der Künste wiederkehrt. Dieß ist nun derjenige Punkt, wo meine Gliederung der Aesthetik sich am vollständigsten bewährt, indem das System auf seiner höchsten Stufe sich ideal wiederholt und so völlig in sich selbst zurückgeht: das ganze System, nicht nur das System der einzelnen Künste, wie wir sie sogleich sehen werden.

Es tritt nämlich noch einmal hier das Theilungsgesetz auf, das durch unser Ganzes geht, und scheidet die Poesie in drei Gattungen, die objective oder das Epos, die subjective oder die Lyrik, die subjectiv-objective oder das Drama.

Die objective Gattung oder das Epos entspricht im zweiten Theile der Naturschönheit, im dritten den bildenden Künsten.

Die subjective Gattung oder die Lyrik entspricht: im zweiten Theile der (bloß subjectiven) Phantasie, im dritten der Musik.

Die subjectiv=objective Gattung oder das Drama entspricht: dem dritten Theile, oder der Kunst; im dritten Theile der subjectiv=objectiven Kunst, oder der Poesie, sie ist die Poesie in der Poesie, das Schöne im Schönen.

Es könnte nun nöthig scheinen, die Anwendung meiner überall durchgeführten Kategorie des Objectiven u. s. f. auf diese Gattungen zu rechtfertigen. Allein nicht nur muß Jedem, der die von der bisherigen Kunstphilosophie über diese Gattungen der Poesie vielfach geführten Untersuchungen kennt, sogleich einleuchten, daß und warum jede unter die ihr zugetheilte Kategorie fällt, sondern auch wer nur einen ungefähren Erfahrungsbegriff von diesen Gattungen hat, muß sich im Momente deutlich machen können, was gemeint ist. Nur auf zwei Orte möchte ich einiges Licht werfen. Der eine ist die Eintheilung der Lyrik, womit es bekanntlich so große Noth hat; aber auch hier schafft mein allgemeines Eintheilungsprincip Licht. In der unendlichen Insectenwelt der lyrischen Poesie lassen sich nur dadurch Linien einer allgemeinsten Eintheilung ziehen, daß man von dem Verhältnisse des Subjects zu seinem Gegenstande ausgeht. Die Lyrik überhaupt ist subjectiv, das Subject spricht sein eigenes Innere aus, wie es vom Gegenstande durchdrungen ist. Allein diese Durchdringung ist keine fixe und fertige, sondern ein Prozeß. Die erste Form dieses Prozesses ist die des Erhabenen, wo der Gegenstand zu groß ist, um dem Subjecte zu gestatten, daß es ihn vertraulich in sich hereinziehe

und ganz zu dem seinigen mache, wo es sich vielmehr durch die Größe desselben aus seinem eigenen Centrum gehoben fühlt und ihn nun im Aufschwunge der höchsten Begeisterung zu erreichen strebt; so die Hymne, der Dithyrambe, die Ode. In der Hymne läßt das Subject in gemessener Ruhe seinen Gegenstand noch über sich stehen, in dem Dithyramben berauscht es sich von ihm, indem es ihn in sich hereinzuziehen ringt, in der Ode ist es bereits wieder zu sich gekommen, Reflexion, Absicht, Künstlichkeit kann sich geltend machen. Diese Formen wurden vorzüglich von der klassischen Poesie, als einer überhaupt wesentlich objectiven, gepflegt. Dagegen fällt im eigentlichen Liede der Gehalt mit dem Subjecte einfach in Eins zusammen, sie gehen unmittelbar in einander auf, so daß das Subject sich selbst frei gehen läßt, indem es den ganz in es übergegangenen Gehalt in ungezwungener Natürlichkeit ausspricht, welcher hier allerdings auch ein menschlich näher liegender und vertrauterer ist. Doch hat es selbst wieder eine Geschichte, die mit einer epischen Form, dem Heldenliede, der Ballade, Romanze beginnt. Es hat seiner Innigkeit wegen im romantischen und modernen Ideale, vorzüglich in jenem, reicher geblüht, als im klassischen. Diese Blüthe war namentlich eine Blüthe des Volkslieds, dessen Begriff hier zu bestimmen ist. Eine dritte Form der Lyrik endlich umfaßt alle diejenigen Gattungen, worin die beginnende Ablösung des Gehalts von dem Subjecte, das er durchdrungen hatte, durch einen Ton der mit Wehmuth oder mit heiterem Spiele sich selbst betrachtenden Empfindung sich ausspricht: die Elegie, das Sonett mit den verwandten romanischen Formen, die vielen contemplativen Gedichte der neueren Zeit und endlich an der Grenze der Prosa das Epigramm.

Die dramatische Poesie ist in jeder Beziehung die vollkommenste Form der Dichtkunst und der Kunst überhaupt, weil sie das Grundgesetz aller Kunst: Einheit der Subjectivität und Objectivität am vollkommensten erfüllt. Das Drama zeigt uns ein Geschehen, dies ist objectiv, episch. Aber dies Geschehen ist kein Vergangenes, das wir durch einen Dritten hören, sondern die dabei betheiligten Personen treten gegenwärtig vor uns, sprechen in der Form des Monologs und Dialogs ihr bewegtes Inneres aus, gerathen dadurch in Collision und so entsteht vor unseren Augen diese Geschichte, welche aber eben darum vielmehr Handlung ist. Dies ist subjectiv oder lyrisch, nicht bloß sofern eben diese poetischen Personen ihr Inneres aussprechen, sondern aus dem tieferen Grunde, weil der Dichter in ihnen sein zur Menschheit erweitertes Inneres ausspricht. Dadurch sind jene Gegensätze in letzter Instanz vereinigt. Der Dichter ist ganz abwesend und eben daher ganz gegenwärtig. Er ist ganz in seinem Werke aufgegangen, dieses ist ganz selbstständig, losgelöst vom Dichter, und er ist ganz darin.

Wir sehen also die Handlung aus dem bewegten Inneren der auftretenden Personen werden. Dieses, das geistig innerliche Leben des Subjects, ist ihr Quellpunkt. Das Innere wirkt Handlungen, nur sofern es aus der bloßen Innerlichkeit in die Form des Zwecks und seiner Vollführung übergeht, d. h. als Wille. Der letzte Grund alles Geschehens ist also hier der Wille oder die freie Selbstbestimmung, daher gehört das Drama auch wesentlich dem freien Geiste des modernen Ideals an. Dieser Wille darf aber nicht der abstracte, bloß formale sein, sondern der von wesentlichen, sittlichen, allgemein menschlichen Motiven

erfüllte, der Charakter. Indem er gemäß seinem Motive handelt, ruft er die Gegenwirkung des von dem entgegengesetzten Zweck erfüllten Willens hervor, denn die harmonische Totalität der sittlichen Zwecke tritt in der Wirklichkeit durch Spaltung ihrer Momente in disharmonische Einseitigkeit auseinander. Diese Collision erzeugt Kampf, Kampf erzeugt Leiden, Untergang, und es kommt an den Tag, daß die Leidenden selbst nur die Vollstrecker des absoluten Willens waren, der die Einseitigkeit und Verkehrtheit dieser Vollstreckung an ihnen richtet; und hiemit stehen wir wieder im Tragischen. Der Wille, sein Kampf und seine Niederlage können aber auch, indem die Subjectivität im Bewußtsein ihrer Unendlichkeit alle wesentlichen Zwecke in Widerspruch auflöst, komisch sein. Das Tragische und Komische sind die reifsten Formen des Schönen; es erscheint in ihnen der innerste Gehalt der Geschichte, des Menschenlebens. Nun ziehen sich zwar diese beiden Momente des Schönen durch das ganze Reich der Künste, bald verborgener, bald ausgesprochener hervortretend, hindurch, in keiner Gattung aber werden sie so tief und umfassend ausgebildet, wie im Drama, wo ihr innerstes Wesen so an den Tag tritt, daß sich zwei besondere Formen bilden, Tragödie und Komödie, welche als ihre eigentliche Verwirklichung jenen ihren Namen gaben. Das Tragische und Komische sind aber nur Momente im Schönen; das Schöne selbst ist ihre Einheit. Die moderne Poesie hat es gewagt, den Humor selbst in die Tragödie einzuführen, mit der höchsten tragischen Stimmung den freien Blick in die Widersprüche des Lebens zu verbinden: in dieser gesättigtsten Form hat das Schöne seine völlige Wirklichkeit und das System ist geschlossen.

Ich konnte in dieser Skizze mich nicht auf die bloß anhängenden Künste einlassen, d. h. auf diejenigen, welche theils dem Nutzen dienen und nur beiläufig mit dem Nützlichen das Schöne verbinden, theils zwar das Schöne direkt bezwecken, aber seine Darstellung in einem Materiale vornehmen, das, an sich für andere Zwecke gebildet, seine eigenen dem jetzt vorliegenden Kunstzwecke fremden Charakterzüge in unmittelbarer, der künstlerischen Umgestaltung bis zu einem gewissen Grad widerstrebender Lebendigkeit beibehält. Zu den letzteren gehört die Schauspielkunst, denn der Schauspieler giebt seine eigene Persönlichkeit als Material her, um eine fremde poetische darzustellen. Ganz und ohne Rest kann dieses, von der jeweiligen Aufgabe ganz unabhängig ausgebildete, Material niemals in der gegebenen poetischen Persönlichkeit aufgehen. Dennoch ist die Schauspielkunst die höchste unter den unselbständigen Künsten, denn der Schauspieler muß mit allen Mitteln der Phantasie die Absichten des Dichters reproduciren und das widerstrebende Material seiner Persönlichkeit durch vollkommene Versetzung seines Geistes in die erdichtete wahrhaft künstlerisch beherrschen und umbilden. Keine unter den selbständigen Künsten steht aber auch mit der zu ihr gehörigen unselbständigen in einem so wesentlich geforderten Zusammenhang; das Drama soll theatralisch sein, soll seine volle Wirkung auf die Gemüther durch die Aufführung erreichen. Dies ist nun der für unsern Zusammenhang wichtige Punkt. Indem nämlich die höchste Gattung der Kunst zur inneren Vorstellung, auf welche sich die andern Zweige der Poesie beschränken, auch die äußere Anschauung und ihre ganze rapide Wirkung hinzunimmt, so kehrt sie auf diesem

Gipfel der höchsten Geistigkeit zur Unmittelbarkeit zurück und so erst hat ihr Begriff seinen ganzen logischen Prozeß durchlaufen.

Ich gebe nun zur besseren Uebersicht meine Eintheilung des ganzen Systems in der beiliegenden Tabelle. Hiezu habe ich zunächst zu bemerken, daß das Gesetz der dreigliedrigen Eintheilung zwar drei Haupttheile fordert, nicht aber je drei Abschnitte für die einzelnen Theile. Denn der Begriff, der jedem Haupttheile zu Grunde liegt, zerlegt sich gerade gemäß jenem Gesetze immer in zwei Momente, welche sich erst in den Unterabtheilungen der einzelnen Abschnitte wieder vereinigen und so vereinigt sogleich zu einem weiteren, höheren Begriffe führen. So bildet also z. B. im zweiten Abschnitte des ersten Theils (I, B, c) die Herstellung des Schönen aus dem Gegensatze des Erhabenen und Komischen zu seiner erfüllten Einheit nicht einen dritten Abschnitt C., denn wir haben hier keine besondere Gestalt des Schönen, sondern eben das Schöne, das nun, so mit seinen Momenten erfüllt, unmittelbar in eine neue Form, in seine erste objective Existenz II, A. übergeht. Ebenso bedingt die letzte Form der Phantasie, die des modernen Ideals im zweiten Abschnitte des zweiten Theils (II, B, c, γ), nicht einen dritten Abschnitt C., sondern nun ist eben der Begriff der Phantasie reif, um zu seiner Verwirklichung III, A. hinübergeführt zu werden. Ferner ist noch zu bemerken, daß ich, um diese Tabelle nicht zu weitläuftig zu machen, nicht von jedem Begriff seine Unterabtheilungen aufgeführt habe, wie denn z. B. die in obiger Darstellung unterschiedenen Formen des Witzes und Humors, die verschiedenen Reiche der organischen Schönheit, die unter das antike Ideal subsumirten Formen der orientalischen, griechischen, römischen

Phantasie hier nicht herausgehoben werden. Nur da, wo es mir für die Analogie mit anderen Abtheilungen wichtig zu sein schien, ging ich in die spezielleren Unterabtheilungen ein; so hob ich z. B. die Hauptzweige der Musik hervor, um darauf hinzuweisen, daß hier schon die Gattungen hervortreten, welche bestimmter in der Poesie sich scheiden; bei den anderen Künsten ließ ich mich der Kürze wegen darauf nicht ein.

I. Das Schöne an sich, sein allgemeiner Begriff, Metaphysik des Schönen.

A. Das einfach Schöne.

a) Die Idee.

b) Das Bild.

c) Die absolute Einheit der Idee und des Bildes.

B. Der Widerspruch im Schönen oder der ästhetische Contrast.

a) Das Erhabene (objectiv).

α) Das Erhabene der Natur (objectiv).

β) Das Erhabene des subjectiven Geistes.

γ) Das Erhabene des absoluten Geistes oder das Tragische (subjectiv-objectiv).

b) Das Komische (subjectiv).

α) Das naiv Komische (objectiv).

β) Der Witz (reflectirt, subjectiv).

γ) Der Humor (subjectiv-objectiv, absolute Komik).

c) Herstellung des Schönen aus diesem Widerspruche, Rückkehr desselben in sich als vermittelte Einheit dieser Gegensätze (subjectiv-objectiv).

II. Das Schöne in einseitiger Existenz.

A. Die objective Existenz des Schönen oder die Naturschönheit.

a) Die unorganische Naturschönheit (objectiv).

b) Die organische bis zum Menschen, der aber zugleich eine neue Reihe eröffnet (subjectiv).

c) Das menschliche Wesen, am vollkommensten ausgeprägt im Staate (subjectiv-objectiv).

α) Der antike Staat (objectiv).
β) Der Feudalstaat (subjectiv).
γ) Der moderne Staat (subjectiv-objectiv).

B. Die subjective Existenz des Schönen oder die Phantasie.

a) Die Phantasie überhaupt.

α) Die sinnliche Anschauung (objectiv).
β) Die Einbildungskraft (subjectiv).
γ) Die eigentliche Phantasie oder das Ideal (subjectiv-objectiv).

b) Die Grade der Ausstattung des Subjects mit der Phantasie.

α) Talent.
β) Fragmentarisches Genie.
γ) Genie.

c) Die Phantasie der Völker oder die geschichtlichen Hauptformen des Ideals.

α) Das antike oder objective Ideal.

β) Das Ideal der phantastischen Subjectivität, oder das romantische.

γ) Das moderne Ideal oder das Ideal der gebildeten, d. h. der wahrhaft freien und zugleich mit der Objectivität versöhnten Subjectivität.

III. Die subjectiv-objective Existenz des Schönen oder die Kunst.

A. Das Kunstwerk überhaupt.

a) Die Objectivität der Darstellung in Rücksicht auf historische Treue u. s. w.

b) Die Manier (subjectiv).

c) Der Styl (subjectiv-objectiv).

α) Strenger Styl.

β) Hoher Styl.

γ) Gefälliger, rührender Styl.

B. Die Künste.

a) Die objectiven oder bildenden Künste.

α) Die Baukunst (objectiv).

β) Die Plastik (Eindringen des Subjectiven noch als unmittelbare Einheit des Geistes mit seinem Leibe.)

γ) Die Malerei (Durchdringen des Subjectiven).

b) Die subjective Kunst oder die Musik.

α) Die kirchliche Musik (objectiv).

β) Die Liedermusik (subjectiv).

γ) Die Oper (subjectiv-objectiv).

c) Die subjectiv-objective Kunst oder die Poesie.

α) Das Epos (objectiv).

β) Die lyrische Poesie (subjectiv).

γ) Das Drama (subjectiv-objectiv).

1) Die Tragödie.

2) Die Komödie.

3) Höhere Einheit des Tragischen und Komischen.

V.

Vorschlag zu einer Oper.

Vorschlag zu einer Oper.

Ich möchte die Nibelungensage als Text zu einer großen heroischen Oper empfehlen. Hier gibt es freilich mancherlei zu bevorworten.

Ausgehen muß ich von dem Gedanken, welcher die in dieser Sammlung enthaltenen Kunst-Kritiken überall durchdringt: es ist Resultat der ganzen Kunstgeschichte, daß die Kunst jetzt auf den geschichtlichen Boden als den realen Schauplatz des Ideals hingewiesen ist. Die Malerei hat die transcendente Mythenwelt verlassen, die naturwahre Wirklichkeit in Landschaft und Genre-Bild ergriffen und soll von da zu den großen Aufgaben der Geschichte aufsteigen. Die Poesie soll das politische Drama, das Schiller eröffnet hat, im Geiste Shakspeare's zur Höhe ausbilden. Schiller schritt, wie er ihm an rein poetischer Begabung auch nachstehen mochte, dadurch entschieden über Goethe hinaus, daß er den engen Boden der subjectiven Bildungskämpfe in einer Welt, die von keiner politischen Bewegung weiß, hinter sich ließ. Hier ist eben der Punkt, wo wir die Parallele mit der dramatischen Musik auffassen müssen. Unsere Oper hat das Leben der subjectiven Empfindungswelt zur Genüge ausgebeutet; sie soll an die großen objectiven Empfindungen gehen. Alle Musik ist subjectiv, allein es ist ein Unterschied zwischen der subjectiven Welt einer frommen Seele oder eines glänzenden Verführers und eines Helden, es ist ein Unterschied, ob indianische Wilde, erzürnte Bauern, lustige Jäger, oder ob

edle Völkerchöre Lust und Schmerz in Tönen befreien. Es kann freilich nicht bei Zoll und Linie angegeben werden, wie eine wahrhaft heroische Musik von dem musikalischen Ausdruck anderer starker Leidenschaften verschieden sei; der Text, die Fabel, die Charaktere und die Musik heben und tragen sich gegenseitig. Es muß mich Alles trügen, oder es ist noch eine andere, eine neue Tonwelt zurück, welche sich erst öffnen soll; die Musik hatte in Mozart ihren Goethe, in Haydn ihren Klopstock, in Beethoven ihren Jean Paul, in Weber ihren Tieck: sie soll noch ihren Schiller und Shakspeare bekommen, und der Deutsche soll noch seine eigene große Geschichte in mächtigen Tönen sich entgegenwogen hören. Die Nibelungensage enthält nicht eigentlich Geschichte, davon wird nachher die Rede sein; wir halten zuerst das Moment des Heroischen in der besonderen Bestimmung des Vaterländischen fest.

Die Oper behandelte wie das älteste Schauspiel (nicht das volksthümliche, sondern das der Kunstpoesie, der Opizischen und Gottschedischen Schule nämlich) zuerst Stoffe aus der antiken Welt, pastorale und heroische. Es fehlt in den heroischen Opern Glucks, in seiner Alceste, Iphigenie nicht an wahrhaft großen heroischen Stellen. Allein diese Empfindungstöne waren in eine fremde Welt hineingelegt, wir wollen eine heimische, eine eigene, eine nationale in der Musik so gut als in der Poesie. Goethes Iphigenie ist ein Meisterwerk, allein die fremde Fabel, die fremde Form des Bewußtseins, so viel deutsches Herz und moderne Humanität auch hineingetragen sein mag, trennt dieses Drama doch vom vaterländischen Boden, von der Sympathie des Volkes, und sichert ihm nur auf entfernten Höhen die Bewunderung weniger Kenner. Ein deutscher Stoff führt aber noch eine andere Welt von Empfin-

bungstönen mit sich als ein griechischer, selbst wenn ein Goethe ihn neu beseelt, und die gemessene deklamatorische Strenge eines Gluck, in Anschließung an die Franzosen ausgebildet, ließ eine ganze musikalische Welt dem deutschen Gemüthe noch übrig. Mozarts Stärke ruht in der feurigen Welt der südlichen Leidenschaft; alles Weiche, alles Süße, alles Schmeichelnde und Verführerische, aber auch alles Finstere dieses heißen Lebens-Elements erschöpft er in einer Unendlichkeit von Tönen; die rührende Stimme des Herzens, die Posaunentöne der ewigen Gerechtigkeit flöten und donnern dazwischen, auch die tiefsten Stimmen der moralischen Besinnung weiß er anzuschlagen, aber dieser italienisch fühlende Oestreicher überschreitet doch die Kreise nicht, in welchen sich die Kämpfe der subjectiven Privatleidenschaft bewegen; große Handlungen der Helden und die mächtigen Geister des öffentlichen Lebens bleiben ihm ferne liegen und wie viel deutsches Herz aus seinen Werken spricht, die südliche Stimmung, die Reize feurigen poetischen Genußlebens im heiteren Italien, im glühenden Spanien, — da ist und bleibt seine Heimath. Spontini ist heroisch und bearbeitet heroische Stoffe, ja er wählt einen deutschen in seiner Agnes von Hohenstaufen, aber er arbeitet auch schon auf Effect, verseichtet das Heroische in das Militärische und Pomphafte und irrt dadurch weit von der gediegenen, körnigen Grandiosität ab, die wir für den von uns in Vorschlag gebrachten Stoff fordern. Ein solcher Stoff verlangte ohnedieß, hätte auch Spontini schon auf ihn fallen können, für seine grunddeutsche Natur einen deutschen Componisten. Beethoven war ein großer, ein gigantischer Geist, aber er war berufen, die inneren Wunder der Gemüthswelt in phantastischer Genialität durch den brausenden Kampf

ihrer wunderbaren Kräfte zu verfolgen und in der tausendstimmigen Symphonie ihre zartesten Geheimnisse, ihre tiefsten Erschütterungen, ihre räthselhaftesten Ahnungen, ihren springenden Scherz und ihr erhabenstes Grollen zu ergießen, nicht aber in dem strengen Maaß des Drama die deutlichen Motive einer ebenmäßigen Handlung, die strenge Gemessenheit des Charakters zu entfalten. Im Einzelnen ist ihm wohl auch das heroisch Große gelungen, Heldengröße und Heldentod triumphirt in seiner Musik zu Goethes Egmont, in seiner einzigen Oper Fidelio hat er, wie dieß ein gediegener Kenner, Am. Wendt, zugibt, den bürgerlichen Stoff bis zu heroischer Kraft der Empfindung gesteigert. Es sind wirkliche Ansätze in ihm zu dem Componisten, der für unseren Stoff uns vorschwebt, aber doch ist er zu sehr Romantiker, zu sehr geht er den wunderbaren Sprüngen und Uebergängen der launischen, obzwar tiefen Subjectivität nach, als daß wir glauben könnten, er wäre zu einem so gehaltenen Stoff berufen gewesen. Dem schmeichelnden Rossini fehlt Würde, Styl und Charakter zur wahrhaft großen dramatischen Musik. Weber rettet die Ehre der von den Italienern verführten deutschen Musik, er ist tief herzlich und was der Componist eines Stoffes aus unserer Heldensage vor Allem bedürfte, volksthümlich, aber er ist schon ganz Romantiker, die finstere, diabolische und die heitere elfenhafte Wunderwelt ist sein Gebiet. Im Nibelungenliede hat das Wunderbare, das in dem älteren Sagenbilde eine noch ungleich größere Rolle spielt, seine Kraft fast ganz verloren, es zieht sich nur wie ein leichter Nebel am Saume hin, Alles entwickelt sich, schon im Epos fast dramatisch, aus den Charakteren; dieß wäre keine Aufgabe für einen Romantiker gewesen.

Weber legt viel Nachdruck auf die Charakteristik, aber die Recken der alten Heldensage und ihr gigantisches Schicksal wollen eine andere Zeichnung, als Jägerbursche. Unter den lebenden Tonkünstlern hätte Meyerbeer die meiste Kraft zu einem solchen Stoffe; aber diese Kraft ist nicht rein, sie erschreckt statt zu erschüttern, sie betrübt statt zu erheben, sie überlädt statt zu füllen, sie ist von der französischen Effectsucht bestochen.

Mit Einem Worte: wir haben die Musik noch nicht gehabt, welche ein solcher Stoff fordert, und wir haben einen solchen Stoff in unserer Musik noch nicht gehabt, so wie wir in unserer Poesie noch keinen Shakspeare, so wie wir noch keinen großen, nationalen, rein geschichtlichen Maler gehabt haben.

Ich muß nun von meinem Stoffe reden, zunächst von seinem Charakter überhaupt, noch abgesehen von seiner musikalischen Behandlung. Dieser Stoff ist national, das ist das Erste, was von ihm zu rühmen ist. Ich meine nicht, man könne und solle unserer Kunst die Flügel beschneiden, daß sie nicht, wie es jetzt ihr offenbarer Drang ist, in entfernte Zonen und Sitten hinausschwebe, um sich dort den Schauplatz ihrer Handlung zu suchen. Es kann auch in den fremden Rahmen der heimische Geist sich ergießen und Goethe hat dieß in seiner Iphigenie gezeigt. Aber neben solchen Stoffen, die jetzt aus allen Zonen herbeigetragen werden, soll jedes Volk auch einige nationale Hauptstücke besitzen, worin der heimische Charakter aus dem heimischen Stoffe zu ihm spricht. Die Nibelungen-Helden sind ächt deutsche Charaktertypen, wie sich solche ein Volk in der vorgeschichtlichen Zeit auf der Grundlage nicht weiter erkennbarer historischer Züge als Spiegelbild seiner besten sittlichen Kräfte dichtet. Die deutsche Milde und der

gefürchtete, anhaltende deutsche Zorn, die deutsche Gutmüthigkeit und Treue, die sich am stärksten in der eisernen Folge der tragischen Bestrafung einer Untreue ausspricht, der Frühlingsduft der Minne und der Schwertklang deutscher Tapferkeit, die zarte Schüchternheit und der zähe Eigensinn, der finstere Trotz, endlich das tiefe Menschheits= und Schicksals=Gefühl, worin alle diese bestimmten Töne sich wie in ihrem Elemente bewegen: dieß ist die weite und volle Brust unserer eigensten Volksnatur, die in diesem ewigen Gedichte voll und gesund athmet. Diese Grundzüge unserer sittlichen Volkswelt treten aber hier in den einfachsten Verhältnissen, unter den unverdorbensten sittlichen Begriffen in jener ungebrochenen, unvermischten Ursprünglichkeit auf, wodurch diese Gestalten dem Auge der modernen Bildung wie roh gehauene Riesenbilder erscheinen. Hier drängt sich sogleich die Frage auf, ob solche Gebilde fähig und würdig seien, das dramatische Interesse eines Zeitalters in Anspruch zu nehmen, das einmal eine tiefere, verschlungnere Welt des Bewußtseins in sich durchzuarbeiten hat, und dem daher mit solcher Einfalt nicht mehr gedient ist. Man kann uns leicht jene gezwungenen Bestrebungen der Deutschthümelei zur Last legen, welche uns das Nibelungenlied und die altdeutsche Poesie wie eine Volksbibel, wie eine Dichtung aufdrängen wollte, welche in unserer Zeit ebenso noch lebendig sein könne, wie in derjenigen, wo sie entstanden. Den Griechen allerdings blieb der Homer das absolute Buch, die Heroensage der absolute Stoff der Tragödie, nachdem ihre Bildung schon reif, ja überreif war. Allein das Verhältniß war doch ein ganz anderes. Einmal war der Stoff an sich schon ungleich gebildeter. Die homerischen Helden können sprechen, sie sind nicht von jener

wortarmen, gedrungenen Härte, wie die altdeutschen. Leicht und fließend entlastet sich ihr Inneres von Schmerz und Freude. Der Dichter beleuchtet wie mit einer freundlichen Sonne Land und Meer, Erde und Himmel, Natur und Kunst, Haus und Hof. Es liegt nicht der nordische Nebel über der ganzen Umgebung wie in der dunkel ahnungsvollen Vorzeit des deutschen Volkes. Der gebildetere Stoff konnte daher dem Volke auch in den Zeiten, da es selbst schon so gebildet war, daß es über die Naivität seines alten Heldenliedes lächeln mußte, noch immer an's Herz gewachsen sein; der raffinirteste Grieche erkannte sich in dieser poetischen Welt immer noch ganz anders wieder, als der jetzige Deutsche in dem Bilde seiner Heldensage. Auf der andern Seite hatte die Bildung der späteren Griechen mit dem vorgeschichtlichen Naturzustande doch keineswegs in dem Grade gebrochen, wie das moderne Deutschland mit den Helden der altdeutschen Wälder und Burgen. Wie viel fremde Elemente mußten wir erst in uns aufnehmen und in unsre Nationalität verarbeiten, wie mußte unser Vaterland sich zersplittern, durch welche schneidende Krisis mußten wir den Zuständen der Naivität Lebewohl sagen, bis wir da angekommen sind, wo wir sind! Wie ist unsere ganze Bildung eine errungene, nordischer Rohheit abgezwungene, während die griechische wie von selbst aus der Natur des Volkes hervorwuchs! So viel ist gewiß, daß durch diese große Entfremdung der Stoff der Nibelungensage ganz untauglich geworden ist zum reinen, nicht musikalischen Drama. Das Nibelungenlied nimmt zwar in eigenthümlichem Unterschiede von dem Epos der Griechen einen streng dramatischen Gang, hier wirken keine Götter ein, hier sind die Episoden sparsam, hier stürzt die Rache wie ein grollender Strom unaufhaltsam

über Fels und Wehr und ruht nicht, bis sie in allgemeinem Blutbad Freund und Feind vernichtet hat, hier kommt alles aus dem Willen und ist jeder der Schmied seines Glücks, hier erscheint das Schicksal als ein rein sittliches Gesetz. Aber es handelt sich jetzt nicht von dem mehr oder minder dramatischen Gange der Fabel, es handelt sich von dem Grade der Subjectivität in den Charakteren. Man gebe diesen Eisen-Männern, diesen Riesen-Weibern die Beredtsamkeit, welche das Drama fordert, die Sophistik der Leidenschaft, die Reflexion, die Fähigkeit, ihr Wollen auseinanderzusetzen, zu rechtfertigen, zu bezweifeln, welche dem dramatischen Charakter durchaus nothwendig ist: und sie sind aufgehoben; ihre Größe ist von ihrer Wortkargheit, ihrer wortlos in sich gedrängten Tiefe, ihrer Schroffheit so unzertrennlich, daß sie aufhören, zu sein, was sie sind, und doch nicht etwas Anderes werden, was uns gefallen und erschüttern könnte.

So wahr dieß ist, so ist aber doch sehr zu wünschen, daß es eine Form gebe, in welcher dieser Stoff dem modernen Gefühle genießbar würde, ohne seinen Charakter zu opfern. Denn recht gesund muß ja doch diese starke Kost dem verwöhnten Gaumen und den verdorbenen Säften unseres verzogenen Publikums sein. Von Vaudevilles, von Scribes Lustspielen, von Balletten gedeiht man nicht, „Habermark macht Buben stark“. Wir sollen uns nur schämen, uns so klein zu sehen, wenn diese Urgestalten wieder über unsere Bühne schreiten. Sie sind nicht zeitgemäß und ebendeßwegen am allerzeitgemäßesten. Ich meine nicht, alles das, wodurch diese Gestalten uns anfremden, sei ihr Recht und unser Unrecht; nein, ich bin kein umgekehrter Prophet; unsere Zeit ist mit aller ihrer Zerrissenheit, mit aller Auffaugung der unmit-

telbaren Lebendigkeit und heroischen Einfachheit unendlich viel größer als jene. Was sie auch Alles verzehren mag, die **Bildung** hat absoluten Werth. Die Bildung aber will gebildete Gestalten auch in ihrer Kunstwelt, dazu hat sie ihr gutes Recht. Allein keine Bildung ist fertig, und zu ihrer Vollendung gehört gerade, daß sie, in erhöhter Weise freilich, die Natur wiederherstelle. An der Natur verjüngt sich die Bildung, welche an dem Punkte stand, ganz naturwidrig zu werden; an der Volkspoesie verjüngte sich die Kunstpoesie, die feinste Erziehung kehrt zur Abhärtung, die edelste Sitte zur Ungezwungenheit, die höchste Sittlichkeit zur Einfalt zurück. Daher soll man unser Theater-Publikum nur immer in dieses Stahlbad schicken. Wir brauchen mehr, als die Nibelungen, wir können für unsere Zeit-Aufgaben unmittelbar eben nichts von ihnen lernen, politisch sind sie gar nicht, eine Familien- und Vasallen-Geschichte auf großem Boden, das ist Alles; allein in dieser einfachen Geschichte sprechen die ewigen Grundgefühle des Herzens so stark, daß uns dieser Trank Quellwasser nur äußerst heilsam sein kann. Die Kräfte der Menschheit sind in unserer Bildung auseinandergezogen, wir können nicht dahin zurück, wo sie noch im Keime gedrängt zusammenliegen, aber damit wir in der Theilung den Urquell nicht verlieren, thut es uns Noth, diese ursprüngliche Einheit uns auf's Neue vors Auge zu rücken. Ganz andere, tiefer verwickelte Kämpfe müßte eine Kunst zur Erscheinung bringen, welche die eigene Seele unserer Zeit ihr im Bilde zeigen wollte, aber zu der tieferen und weiteren Geistigkeit, zu dem gedachteren Zwecke gebe sie ihren Charakteren Helden-Mark, und was Helden-Mark ist, kann man wahrlich an den Heroen dieser unserer Volkssage sehen. Die Selbstbespieg-

lung ist der unvermeidliche Aussatz einer Zeit ausgebildeter Subjectivität; es kann uns nur gut thun, einmal wieder Menschen ohne alle Selbstbespieglung zu sehen. Sie können, ich wiederhole es, unmittelbar nicht unsere Lehrmeister sein und sie sind nicht der Abdruck unseres Lebens, denn des erhöhten Bewußtseins können wir uns nicht entschlagen: aber dem Auswuchs desselben hält man billig die rohe, aber wahre Kraft entgegen.

Man könnte als Bedingung wahrer Heldengröße und größerer Ansprüche auf die Sympathie der Gegenwart politische Bedeutung verlangen, und ich habe schon eingeräumt, daß diese den Nibelungen fehlt. Unser heimisches Heldenlied, dem griechischen so verwandt wie die Poesie keines anderen Volks, steht darin im höchsten Nachtheil gegen die griechische Sage, daß diese eine geschichtlich nachweisbare Volks-Unternehmung zum Innhalt hat, eine Unternehmung, welche schon als Vorspiel der Perser-Kriege, dieser Siege Europa's, des Fortschritts, der Freiheit über den Orient, den Stabilismus, die Gebundenheit gelten kann. Unsere Heldensage hat nicht die Stürme der Völkerwanderung, nicht den großen Sieg über die Römer zum Stoffe genommen; mit deutschem Eigensinne hat sie sich in eine Familiengeschichte eingehaust und sucht vergebens durch Massen, Pracht, Herbeiziehung geschichtlicher Namen, wie des Attila und Theodorich, denen sie doch selbst ihre eigentlich geschichtliche Bedeutung genommen hat, das enge Interesse zu einem welthistorischen zu erweitern und diese Fabel zur „grözesten Geschicht“ zu erheben, „die zer werlden ie geschach“. Ein wahrhaft deutscher Geist der Vereinzelung, eine Vorliebe, sich in das Besondere und Getrennte einzuspinnen, spricht sich in dieser Wahl des poetischen Volks-Instinctes jedenfalls aus,

wenn man auch nicht übersieht, daß die Deutlichkeit der größeren nationalen Erinnerung in den ungleichzeitigen Zügen und jeder Ueberschauung unzugänglichen, wechselnden Schicksalen der Völkerwanderung sich verwirren und trüben mußte. Aber in dieser Familien-Geschichte sind doch, obwohl noch eingehüllt, alle die Kräfte thätig, welche uns als Volk durch unsere Geschichte begleitet haben, und welche, in ihre wahre Bedeutung erhoben, uns, so der Himmel will, in eine bessere Zukunft begleiten werden. Nehmt zu der Vasallentreue Hagens, welche freilich finster und neidisch bis zum Morde ausartet, Rüdigers, die so herrlich im schrecklichsten Zwiespalte ihre Probe besteht, zu dem ehrlichen Kampfgesellen-Geiste Volkers, zu allem diesem redlichen Zusammenhalten, diesem guten Kameraden-Wesen, — nehmt dazu das tiefe Rechtsgefühl Chriemhildens, das unendlich beleidigt unendliche Rache übt, läutert diese Empfindung durch den männlich edeln, besonnenen Geist Dieterichs, der die Verwilderung der blutigen Rächerinn bestraft, und tretet mit diesen sittlichen Mächten auf den Kampfplatz der Geschichte, so werdet ihr nicht sagen können, es sei für uns aus unserer Heldensage keine Lebens-Substanz mehr zu schöpfen.

Wenn es nun aber nicht zu läugnen ist, daß wir die Nibelungen weder mit Haut und Haaren unserem Publikum vorführen, noch diejenige Umbildung auf diesen Stoff anwenden können, welche das Drama fordert, so bietet sich dagegen das musikalische Drama, die Oper, als eine Form dar, worin das Rohe und allzu Schroffe sich mildert, die einfache Gefühlswelt dieser wortlos rauhen Helden und Heldinnen sich bereichern und erweitern läßt, ohne doch in jene Sphäre heller Bewußtheit hinübergezogen zu werden, worin das eigenthümlich großartige Dunkel dieser Naturen zerstört würde.

Die Musik fordert einfache Motive, einfache Handlung, die Musik fesselt die Empfindung, spricht sie nach allen Seiten aus, und gestattet ihr doch nicht, den Punkt zu überschreiten, wo das Complizirte und Reflectirte beginnt, welches nur durch das nicht musikalische Wort sich aussprechen kann. Allein es wäre mit meinem Vorschlage übel bestellt, wenn ich nichts für ihn in künstlerischer Beziehung vorzubringen hätte, als daß der Stoff diese Art der Umbildung nur zulasse. Nein, das Nibelungenlied ist für die Oper wie gemacht, quillt und sprudelt von herrlichen musikalischen Motiven, wartet schon lange auf seinen Componisten, fordert ihn gebieterisch: dieß ist meine Behauptung, und diese Behauptung ist bewiesen, wenn ich nur den Innhalt des Liedes in einer ungefähren scenischen Ordnung aufführe. Ich habe nur vorher noch ein paar vorläufige Punkte zu erledigen.

Zweierlei große Vortheile bietet dieser Stoff noch abgesehen von seinem rein musikalischen Werthe der Umarbeitung zur Oper dar. Die Oper darf und soll glanzvoller sein, als das Drama; zu festlichen Aufzügen, der Ausbreitung imponirender Massen ist hier durch die ritterliche Pracht, womit die Zeit der Turniere und Minnesinger den düsteren alten Sagen-Kern umgeben hat, reichliche Gelegenheit, ja nur zu viele, so daß die Versuchung nahe liegt, in jenen erdrückenden Pomp zu gerathen, womit die neuere Oper das Auge ebenso belästigt, wie sie das Ohr mit Geräusch b.täubt. Ehrfurcht vor dem Ernste des Gehalts muß hier zur Sparsamkeit führen. Mäßige Einmischung des Wunderbaren ist der andere Vortheil. Mein Vorschlag beschränkt diesen Bestandtheil auf die Verkündigung des Untergangs aller Nibelungen aus dem Munde der Meerweiber, die Hagen im Bade findet.

Nach der Darstellung der Edda ist in dem ganzen tragischen Gange der Begebenheit ein alter Fluch wirksam, den der Zwerg Andvari auf den Nibelungenhort legte, im Nibelungenlied ist dieser Zug verwischt, in der Klage tritt er schwach angedeutet wieder hervor. Man kann aber diese Beziehung in der Oper nicht brauchen; denn bis auf jenen mythischen Anfang mit der Edda zurückzugehen ist schon wegen der nothwendigen Oekonomie nicht zulässig, fällt aber die Scene weg, wodurch der Fluch auf den Schatz gelegt wird, so wird der ganze Umstand, da er blos in der Form der Rede nachgeholt werden kann, aus Mangel an Anschaulichkeit abstrus und unbrauchbar. Nur als Motiv erneuter Verletzung des Rechtsgefühls darf der Schatz vorkommen, wie ihn Hagen in den Rhein versenkt. Die Zwerge und Riesen, von denen das Nibelungenlied als Wächtern des Schatzes dunkel berichtet, fallen natürlich auch weg. Brunhilde war nach der Edda eine Walkyre, in der Oper muß sie, wie im deutschen Epos, zur menschlichen Frau werden, doch darf der sagenhafte Zug ihres Weibertrotzes, der gefährlichen Kampf-Spiele mit ihren Freiern, als Erinnerung an diese ältere Gestalt der Sage stehen bleiben. Sigfried mag im Besitz seiner Tarnkappe bleiben; warum, wird sich finden. Durch diese mäßige Einführung des Wunderbaren gewinnt die Oper an reiner Menschlichkeit der Motive und bewahrt doch das Ahnungsvolle und die Atmosphäre altdeutschen Heidenthums, welche aus der dunklen alten Sage uns entgegenhaucht.

Nun drängen sich aber auch zwei Schwierigkeiten auf: Die eine ist Unklarheit der Motive, die andere die epische Massenhaftigkeit des Stoffes. Ungleich bedeutender ist die erstere. Zunächst ist das Lied in seinem wichtigsten Expositions-Motive dunkel.

Der tiefe Haß Brunhildens gegen Sigfried nämlich ist in seiner Quelle unklar. Als Grund desselben giebt das Lied an, daß man den Sigfried, da er den Gunther nach Island begleitet, um die Aufmerksamkeit von ihm abzulenken, für einen bloßen Dienstmann Gunthers erklärt; nachher empört sie sich über den Ehrenplatz, den der bloße Dienstmann mit seiner Braut bei dem Verlobungsfeste zu Worms einnimmt; mit einigen sehr feinen Zügen läßt uns aber das Lied auf eine verborgene tiefe Eifersucht gegen Chriemhilde, also eine ebenso starke Liebe zu Sigfried schließen. Diese Liebe selbst scheint ihren Grund in einer dunkeln Ahnung der Hilfe zu haben, welche Sigfried vermittelst seiner Tarnkappe dem Gunther sowohl bei jenen Spielen, als in der Brautnacht gegen die trotzige Jungfrau leistete. Sie ahnt, daß der bedeutendere, strahlende Sigfried es eigentlich ist, der ihren Trotz bezwungen hat, dem sie daher angehört. Diese dunkel angedeuteten Motive werden alsbald klar, wenn man das ältere Sagenbild aus den Liedern der Edda kennt. Nach diesen war Sigfried der Verlobte Brunhildens; die Mutter Chriemhildens giebt ihm einen Liebestrank, daß er sie vergißt und in Liebe zu ihrer Tochter entbrennt, und Brunhilde, später Gunthers Gemahlin, stiftet aus beleidigter Liebe seinen Mord an. Davon bewahrt das Nibelungen-Lied noch eine schwache, halbverwischte Reminiscenz. In der Oper aber kann man weder der Darstellung der Edda, noch auch völlig der des deutschen Liedes folgen. Jenes nicht, weil die Verblendung durch den Zaubertrank weder dargestellt werden kann, — denn da müßte man zu weit ausholen, — noch bloß erzählt, denn dies wäre zu undeutlich. Dieses, wenigstens nach allen Theilen, auch nicht, weil man offenbar den wichtigsten Umstand, den nächt-

lichen Ringkampf, nicht aufnehmen kann. Auf die Scene bringen gewiß nicht, denn obwohl die Erzählung des Gedichts ein Kraftstück ist, das keinen wahrhaft unschuldigen Sinn verletzt, so ist die Darstellung für's Auge auf unserem Theater, in unserer Zeit doch offenbar ganz unthunlich. Aber auch bloß berichten läßt sich dieser Auftritt nicht; die zwar mäßige Erhöhung aller Verhältnisse und Formen über den Boden einer Naivetät, welche in manchen Zügen, wie z. B. auch in den Schlägen, welche Sigfried seiner Frau für ihre „üppiglichen Sprüche“ giebt, doch für unsern Geschmack gar zu wildfremd wäre, verlangt diese Ausscheidung. Dagegen ließe sich wohl in einem lebendigen Rezitativ berichten, wie Sigfried, durch seine Tarnkappe unsichtbar gemacht, bei jenen Spielen die Brunhilde gewinnen half; im Uebrigen würde man dem Liede darin folgen, daß Brunhilde davon eine dunkle Ahnung hat und eine tiefe, verborgene Liebe zu dem Manne nährt, der sie doch, wenn ihre Ahnung wahr ist, grenzenlos betrogen und den unbedeutenderen Mann ihr durch jene Siege aufgedrungen hat. Ihr Unwille wird von Hagen genährt, der den glänzenden Schwager seines Herrn haßt, weil er ihm zu mächtig, zu groß ist und seinen Herrn verdunkelt. Es folgt der Zank der Königinnen. Da der nächtliche Ringkampf wegfällt, so kann Chriemhilde ihr nicht mehr den Ring und Gürtel als Beweise ihrer Uebermannung durch Sigfried zeigen und sie ein Kebsweib nennen. Man kann aber dafür die Sache so darstellen, daß Sigfried Brunhilden im kriegerischen Kampfe zu Island den Ring abgestreift, Chriemhilden gegeben hat, und daß diese nun im Zorn, wiewohl gegen besseres Wissen und Gewissen, mit dem Vorweisen des Ringes die Aeußerung des Verdachts verbindet, Brunhilde habe Sigfried den Ring

heimlich selbst gegeben und sei Gunthern als Weib gefolgt, um den edleren Siegfried zur Liebe zu verlocken; jedenfalls erfährt nun Brunhilde, daß Sigfried es ist, der sie in den Spielen besiegt hat, Hagen schürt an ihrem aus Liebe gegorenen Hasse, sie beschließt mit ihm Sigfrieds Mord. Sigfried ist nach der Erzählung des Liedes nicht ganz unschuldig, er hat seiner Gattin das Geheimniß jener Nacht verrathen, worüber er dem Gunther zum tiefsten Stillschweigen verpflichtet ist; diese verzeihliche Menschlichkeit kostet ihn das Leben. Dies tragische Motiv geht wenigstens nicht ganz verloren, wenn man es ebenfalls als Verletzung schuldiger Verschwiegenheit hinstellt, daß Sigfried seinem Weibe die Geschichte der Gewinnung Brunhildens in den Kampf-Spielen anvertraut und ihr den Ring geschenkt hat.

Eine andere Schwierigkeit liegt in der Massenhaftigkeit des Stoffes. Freunde, denen ich meinen Gedanken mittheilte, erschracken davor am meisten. Ich weiß aber nicht, warum man daran verzweifeln soll, einen breiten epischen Stoff auf dramatische Kürze zurückzuführen, wenn schon die Griechen ihr Epos in die dramatische Abbreviatur umzuarbeiten verstanden, wenn Shakspeare die wilden Massen eines verworrenen Bürgerkrieges, wenn Schiller die Fluthen des dreißigjährigen Kriegs in den dramatischen Rahmen zusammenzudrängen vermochte. Die meiste Schwierigkeit begegnet in dem letzten blutigen Kampfe, worin nach dem Liede so ungeheure Zahlen auftreten. Die Aufgabe ist, diesen Kampf in wenige Hauptmomente zusammenzuziehen und den materiellen Lärm des Kampfes selbst in den Hintergrund zu drängen. Um hierüber nicht in diesen Vorbemerkungen weitläuftig zu werden, gebe ich nun eine Skizze, worin ich die Hauptmo-

mente der Oper dramatisch zu ordnen suche. Ich lasse mich in diesem Versuche, worin es mir freilich noch nicht gelungen sein mag, die Breite des Stoffs gehörig zu bemeistern, gerne belehren und verbessern, daß aber eine Fülle der herrlichsten musikalischen Motive aus dieser bloßen Nennung der Hauptmomente dem inneren Gehöre entgegenwogt, wird mir Niemand abstreiten.

Ich theile den Stoff in fünf Acte; die zwei ersten enthalten Sigfrieds Schicksal, welches mit seiner Katastrophe, der Ermordung dieses arglosen Jugendbildes, sich zu dem Ganzen so verhält, daß es selbst nur die Exposition zu der blutigen Schlußkatastrophe bildet. Der erste Act enthält die Exposition im engern Sinne; d. h. zunächst die Exposition zum zweiten, zu Sigfrieds Ermordung, ebendamit aber die Lage der Dinge überhaupt, woraus der ganze Verlauf der Tragödie sich entwickelt.

Erster Act. Erste Scene. Gunther ist mit seiner Braut Brunhilde aus Island angekommen und führt sie in prachtvollem Aufzuge, wobei die glänzenden Waffen der kriegerischen Jungfrau nicht fehlen dürfen, vor dem versammelten Hofe, d. h. der Mutter Ute, Gernot, Giselher, Chriemhilde und den Vasallen auf. Die Scene ist in einer reichen Halle; vor der Ankunft des Brautpaares sprechen die Versammelten ihre Erwartung, Chriemhilde ihre lang gehegte stille Liebe zu Sigfried aus. Jetzt tritt Gunther mit Brunhilden und seinen Begleitern auf der gefahrvollen Werbung, Sigfried, Hagen, Dankwart ein. Nachdem die Braut Gruß empfangen und erwiedert hat, findet sie den Moment, eine düstere ahnungsvolle Stimmung in Tönen auszusprechen. Gezwungene Braut Gunthers fühlt sie eine tiefe Liebe zu dem edleren Begleiter Sigfried, sie ist aber auch von einer dunklen Ahnung

erfüllt, daß Sigfried, von dem die Sage geht, daß ihm wunderbare Kräfte zu Gebote stehen, bei jenen kriegerischen Wettkämpfen, durch welche sie Gunthers Braut wurde, die Hand mit im Spiele hatte; sie ahnt, daß er es eigentlich ist, der sie überwunden hat, sie fühlt, daß sie ihm gehören sollte, sie muß ihn hassen, weil sie ihn liebt, und weil er sie betrogen hat, statt sie für sich zu erkämpfen; sie kann nur den Mann lieben, der fähig war, ihren Trotz und Waffenstolz zu brechen. Hagen ist ihr näher getreten und hat ihre Klagen vernommen, seiner engherzigen Vasallen-Treue ist längst der seinen Herrn überstrahlende Sigfried ein Dorn im Auge gewesen, er gesteht ihr seinen Haß und sie vereinigen im Duett den Ausdruck ihrer drohenden Gesinnungen. Hierauf, während sich die Uebrigen entfernen, um die Vermählung des königlichen Brautpaars einzuleiten, finden sich Chriemhilde und Sigfried allein auf der Scene zusammen.

Zweite Scene. Geständniß einer tiefen, lange verborgen genährten Liebe, wobei die herrlichen, aus der schönsten Blüthe der Minnepoesie geschöpften Züge, womit das Gedicht diese tiefe, stille Liebe malt, aus der Stimmung des Componisten wiederklingen müssen. Sigfried erzählt nun den Hergang der Kämpfe und theilt Chriemhilden das Geheimniß seiner Beihilfe mit, wobei er ihr den Ring giebt, den er im Kampfe Brunhilden vom Finger gestreift. Chriemhilde, voll Triumphes und Bewunderung, erinnert sich jetzt auch des kühnen Heerzuges gegen die Sachsen, den Sigfried angeführt, und schildert die bangen Besorgnisse, die sie damals um ihn genährt, gesteht Sigfried, wie sie den Knappen heimlich ausgeforscht, der die erste Nachricht vom damaligen Siege brachte und es kommt so der herrliche Inhalt der vierten Av.

zum musikalischen Ausdruck, Sigfried erklärt ihr nun, daß er sich von Gunther als Preis seiner Hilfe bei der gefahrvollen Werbung die Hand seiner Schwester erbeten und dessen Zusage erhalten habe.

Dritte Scene. Zum Trauungszuge geschmückt, tritt das Brautpaar und der ganze Hof wieder ein, Sigfried mahnt vor dem versammelten Kreise den Gunther an sein Versprechen und es folgt die Verlobung der Liebenden nach der so lieblichen Schilderung in der 5. u. 10. Aventüre. Während die Verlobten ihr Glück auf den Wellen des Wohllauts aussprechen, während Ute, Gernot und Giselher freudig den Sigfried als Glied ihres Hauses begrüßen, steht finster und drohend Brunhilde zur Seite, Hagen vereinigt wieder den Ausdruck seiner gefährlichen Stimmung mit dem ihrigen, und Gunther, tief in sich brütend, giebt dem Gefühle eines dumpfen Druckes, der auf ihm lastet, Worte; er muß sich bekennen, daß sein Weib nicht wahrhaft sein ist, weil er sie nicht selbst errungen hat, weil er durch Sigfrieds große Erscheinung verdunkelt wird, weil er fühlt, daß eine geheime Ahnung sein Weib in Haß und Liebe nach Sigfried hinziehen muß.

Vierte Scene. Man ordnet sich zum Kirchgange, um nun beide hohen Paare zugleich zu vermählen. Die Scene braucht nicht zu wechseln; das Portal der Kirche stößt an die offene Halle, in welcher alles Bisherige vor sich gegangen ist. Während dies geschieht, tritt Brunhilde zu Chriemhilden und bricht in höhnischen Reden gegen sie aus, in welchen sie boshaft, ihrem eigenen Gefühle zuwider, Sigfried tief unter Gunther stellt. (Daß man ihr den Wahn beigebracht hat, Sigfried sei bloßer Dienstmann, darin kann, wie schon gesagt, die Oper dem Liede nicht folgen. Es wäre

dies für die musikalische Sprache zu undeutlich und die Unwahrscheinlichkeit, daß Brunhilde die Unwahrheit dieses Vorgebens am Hofe zu Worms nicht sogleich merken soll, würde bei der theatralischen Darstellung sich verdoppeln. Brunhilde darf daher nur im Allgemeinen ihren Mann, auch als mächtigeren König, rühmen, Sigfried höhnen). Chriemhilde empört stellt ihren Verlobten hoch über Gunther, macht ihr den Vortritt beim Eingang in die Kirche streitig und nachdem sich beide Weiber zum Aeußersten gereizt, bringt sie den schmähenden Vorwurf vor, der oben angegeben wurde, und zeigt als Beweis den Ring. Brunhilde steht vernichtet, sprachlos. Man legt momentan die Erbitterung bei, Alles tritt in die Kirche, nur Hagen bleibt haußen, sein finsterer Sinn erhebt sich zu leidenschaftlicherem Ausdruck in der

Fünften Scene. Zwischen die Pausen seines Vortrags, worin er bereits den Gedanken des Mordes ausspricht, hört man Gesang und Orgel in der nahen Kirche. Der Gottesdienst endigt, der Zug tritt wieder aus der Kirche; die Scene, worin Sigfried die Verläumdung abschwört, muß wegbleiben, sie ist für den raschen dramatischen Gang müßig. Hagen sieht den Zug an sich vorübergehen; kaum ist dieser über die Bühne, so kehrt Brunhilde in der höchsten Bewegung zurück, Gunther folgt ihr, nachdem sie mit Hagen schon den reifen Mordgedanken ausgetauscht, er vereinigt sich mit ihnen aus dem schon hervorgehobenen, nun noch stärker auszusprechenden Beweggrunde, und der Mord wird auf die Weise, wie im Liede beschlossen. Der schwankende Gernot bleibt in dieser Scene weg, er wäre hier überflüssig. Daß man eine neue Kriegsbotschaft von den Sachsen vorgeben will, dies wäre für die Oper ebenfalls zu weitläuftig, nur die Jagd, der

Wettlauf u. s. f. wird in diese Verabredung aufgenommen. Das Annähen eines Kreuzes auf Sigfrieds Gewand, wozu Hagen die Chriemhilde unter trügerischem Vorwande beredet, muß ebenfalls wegbleiben, weil der mythische Zug von Sigfrieds Hornhaut, die sich bloß auf eine verwundbare Stelle des Rückens nicht erstreckt, in der Oper offenbar keine Stelle finden kann. Die Musik muß mit allen ihren Mitteln den düsteren, dumpfdrohenden, unheimlich flüsternden Geist eines solchen Mordraths aushauchen.

Zweiter Act. Erste Scene. Zimmer im Pallaste. Sigfried, in herrlicher Jagdkleidung, verabschiedet sich von Chriemhilde. Diese sucht ihn vergebens zu halten, indem sie ihm die dunkeln, bangen Träume der Nacht erzählt, wie zwei Berge ob ihm zu Thal fielen und sie ihn nimmermehr sah, wie ihn zwei wilde Schweine über die Heide jagten — „da wurden Bluomen roth." Wer diese herrliche Scene in Av. 16 nur einmal gelesen hat, muß fühlen, daß sie lauter Musik ist.

Zweite Scene. Die Dekoration wechselt, ein Wald mit einer Quelle erscheint. Von verschiedenen Seiten des Waldes kommen Sigfried, Gunther, Hagen und einige Jäger zusammen. Sigfried wird als der kühnste und glücklichste Jäger von Allen begrüßt. Nun kann natürlich der Umstand nicht aus dem Liede aufgenommen werden, daß man sich erst zum Schmause setzt, keinen Wein reicht, daher beschließt, den Durst an der Quelle zu löschen, und nun erst einen Wettlauf nach dieser vorschlägt. Dafür nimmt man die einfache Wendung, daß Hagen den Sigfried durch die Behauptung reizt, er sei als Jäger zu Pferde schnell gewesen, er solle sich erst im Laufe zeigen, und so beschließt man

einen Wettlauf nach der Quelle. Sigfried will in voller Jagdkleidung, die beiden andern dürfen im leichten Unterkleid laufen. Die drei Wettläufer entfernen sich, die übrigen Jäger, von denen angenommen wird, sie seien in das Geheimniß gezogen, stellen sich an der Quelle auf. Pause voll düsterer Spannung. Die Jäger sehen und schildern die Zurüstungen, den Anfang des Wettlaufs, indem sie gespannt alle nach dem außerhalb der Scene angenommenen Punkte hinblicken; voll finsterer Erwartung sehen sie den Sigfried seinem Schicksal entgeg.nrennen und müssen die Schönheit und Behendigkeit des herrlichen Schlachtopfers noch im letzten Momente bewundern.

Dritte Scene. Sigfried kommt siegreich zuerst an, legt alle seine Waffen ab und wartet bescheiden auf den König; nachdem dieser getrunken, bückt sich Sigfried zur Quelle, trinkt, Hagen, der jetzt auch am Ziele angekommen, durchstößt ihn mit dem Speere. Sigfried greift, wie im Liede, nach dem nahe liegenden Schild, schlägt Hagen zu Boden, sinkt aber dann zwischen Blumen zusammen. Die unendlich rührenden Verse in Av. 16, Strophe 929 ff., geben den köstlichen Text zu seinem Schwanengesang, während die Mörder mit Grausen, mit schwacher Reue (Gunther), mit festem Trotze (Hagen) ihn umstehen. Man legt den Leichnam auf eine Tragbahre; es ist Nacht geworden; unter düsterem Gesange wird er fortgetragen.

Vierte Scene. Thüre vor Chriemhildens Schlafzimmer. Die Scenerie muß so beschaffen sein, daß die Schwelle breit ist, d. h. daß zwischen einigen Staffeln, die zur Thüre führen, und dieser selbst ein gehörig ausgedehnter Raum ist. Chriemhilde muß nämlich im Heraustreten, noch ehe sie den Leichnam sehen

kann, Einiges vortragen, was im Liede im Schlafzimmer gesprochen wird. Zunächst ist die Thüre geschlossen. Es ist Nacht. Hagen erscheint mit den Trägern des Leichnams und in entsetzlicher Grausamkeit gebietet er ihnen, den Leichnam vor den Staffeln niederzulegen. Nachdem diese abgegangen, erscheint ein Kämmerer mit einer Fackel, beauftragt, Chriemhilden zur Frühmesse zu geleiten. Er erblickt voll Schrecken den Leichnam, ohne ihn zu erkennen, und pocht an die Thüre.

Fünfte Scene. Chriemhilde tritt heraus, ihre Gesellschafts-Frauen hinter ihr. Jetzt benachrichtigt sie der Kämmerer, daß am Fuße der Staffeln ein Leichnam liege, sie ruft sogleich aus: es ist Sigfried, Hagen ist der Mörder! und sinkt in Ohnmacht. Langsam erholt sie sich, läßt sich zum Leichnam führen, und nun die herrliche Klage-Scene (s. Av. 17). Hier ist eine Schöpfquelle der gewaltigsten musikalischen Wirkung, wobei auch das Auge eine Anschauung von der höchsten malerischen Schönheit hat.

Die folgenden Acte nun haben den Aufgang dieser Blutsaat, das Werk der Rache zu entfalten. Um aber die Verwilderung Chriemhildens, die wir im letzten Acte sehen sollen, zu motiviren, muß erst an der Hand des Liedes gezeigt werden, wie sie keine rechtmäßige Strafe des Mörders erwirken kann, ja dieser auf's Neue, und zwar auf dem empfindlichen Punkte des Rechtsgefühls, sie unendlich verletzt. Dieß und die Werbung Ezels bildet den dritten Act.

Dritter Act. Erste Scene. Das Bahrrecht (Av. 17). Das Innere einer Kirche oder Kapelle. Sigfrieds Leiche wird im offenen Sarge hereingetragen. Hinter ihm die schmerzvolle Wittwe,

der König, seine Brüder, Hagen und die andern Vasallen (Gernot, Gunthers Bruder, ist im Liede fast müßig: ich habe ihn früher aufgeführt, der Componist kann sich dort und hier danach halten, ob ihm in einigen musikalischen Partieen diese weitere Stimme brauchbar ist oder nicht. Ueber Giselher s. nachher). Ehe die Ceremonie vor sich geht, suchen Gunther und seine Brüder die Wittwe zu trösten. Gunther gesteht mit halben Worten seine Theilnahme am Mord, deutet unvermeidliche Motive an, fleht um Verzeihung und Chriemhilde erklärt, ihm verzeihen zu können, wenn der Mörder selbst bestraft werde. Diese vorbereitende Scene ist hier nothwendig, denn um späterer Vorgänge willen muß Chriemhilde dem Gunther verziehen haben; das Lied hat hiefür nachher eine besondere Scene, die Oper muß um der Kürze willen diesen Moment hier einfügen. Im Liede gesteht Gunther nicht, sondern giebt vor, Räuber haben den Sigfried ermordet. Aber in dieser Unklarheit kann die Oper die Sache nicht belassen.

Zweite Scene. Jetzt tritt Hagen vor die Leiche. Die Wunden bluten. Chriemhildens Klage und Zorn bricht in der höchsten heroischen Form aus. Hagen in stolzer Haltung erwiedert ihr Worte des tiefsten Trotzes, Chriemhilde geht in Verzweiflung und in der Qual des ungesättigten Rachegefühls hinter dem Sarge, den man fortträgt, ab, nachdem sie noch einmal den Bruder beschworen hat, sie an Hagen zu rächen, Gunther aber dem Verlangen durch die Erklärung ausgewichen ist, er könne seinen bedeutendsten Vasallen nicht entbehren.

Dritte Scene. Gunther und Hagen bleiben, während der Trauerzug abgeht. Hagen erklärt sich entschlossen zu einer neuen argen That. Den reichen Schatz, welchen Sigfried der Wittwe

nachgelassen, den Nibelungenhort, will er rauben und in den Rhein versenken, denn Chriemhilde hat zuletzt noch ihre einzige Hoffnung darauf gesetzt, durch große Freigebigkeit Freunde an dem Hofe zu gewinnen, die sie an dem Mörder rächen sollen. Der schwache Gunther, zuerst noch von Mitleid bewegt, läßt sich zu dieser neuen Unthat bestimmen und beide gehen mit dem gegenseitigen Versprechen, bis in den Tod zu verschweigen, wo der Schatz liege, hinweg, um ihren Entschluß sogleich auszuführen.

Vierte Scene. Ein Zimmer im Pallaste. Chriemhilde in tiefer Trauer; ein Knappe kündigt ihr den Raub an; sie verändert ihre Züge, bleibt aber stumm und steinern. Schmerz und Wuth arbeiten innerlich und finden keine Worte mehr. Jetzt erscheinen ihre Brüder; Giselher sucht sie von Herzen, Gunther in seiner gewohnten halb redlichen, halb treulosen Art zu trösten; da wird eine Botschaft angemeldet, die von dem großen Hunnenkönig Ezel kommt. Man befiehlt, die Boten einzulassen.

Fünfte Scene. Der edle Rüdiger erscheint mit glänzendem Gefolge und trägt die Werbung Ezels vor. Chriemhilde, stumm vor Bewegung, bedeutet nur mit der Hand, daß ihr jeder Gedanke näher liegt, als der einer zweiten Vermählung. Vergebens dringt Gunther in sie. Jetzt tritt ihr Rüdiger näher und flüstert ihr zu, ob sie wohl geheimes Weh habe? Er gelobe ihr Hilfe und Rache. Bei diesen Worten blitzt ein Gedanke in ihr auf: die arme Wittwe am Hofe zu Worms ist wehrlos, aber Ezels Gemahlin, die über Unzählige und über des edeln Rüdigers noch besonders zugesicherte Hilfe verfügt, nicht. Sie tritt wieder zu den Uebrigen und giebt ihr Jawort. Die Boten treten ab, und Chriemhilde auch. Auch in dieser Scene darf sie fast nichts

sprechen, singen gar nichts; das Drohende und Gefährliche ihrer innern Gedankenwelt soll durch Winke doppelt furchtbar wirken. Während sich Alles entfernt, bleibt Hagen noch einen Moment zurück und blickt stumm den Abgehenden nach; Miene und Gebärde zeigen an, daß er die Gründe von Chriemhildens Einwilligung versteht, aber auf jede Zukunft gefaßt ist.

Der **vierte Act** umfaßt das letzte Stadium, das zur Schluß-Katastrophe führt. **Erste Scene.** Die Nibelungen (dieser Name, im Nibelungenliede vergessen und erst gegen Ende wieder hervortretend, ist in der Oper von Anfang an als der Name des Burgundischen Königshauses zu Worms und ihrer Vasallen angenommen) empfangen versammelt die Boten von Ezel, die Spielleute Werbel und Swemmel, welche die Einladung nach Hunnenland in fröhlichen Tönen ausrichten. Ezels Sehnsucht, seine Schwäger zu sehen, Chriemhildens Sehnsucht, die Brüder wieder zu umarmen, wird als Motiv ausgesprochen. Gunther ist unentschlossen. Hagen räth nach allen Kräften ab und spricht aus, daß sie alle in den Tod reiten würden. Ihm stimmt Rumold der Küchenmeister bei; es ist von Interesse, diese Figur, die in andern Denkmalen unserer Heldensage derb humoristisch erscheint, nicht auszulassen; er räth munter, lieber bei Schüsseln und Töpfen im Frieden zu Hause zu bleiben. Giselher aber, der Liebling seiner Schwester, räth eifrig zu der Fahrt und wirft Hagen vor, er rathe aus Schuldbewußtsein ab. Jetzt erscheint dieser in seiner Größe, indem er erklärt, wenn man nicht abstehe, so sei er der Erste, der fest und gefaßt dem Schicksal entgegengehe. Ja jetzt dringe er auf die Fahrt. Jener hohe antike Sinn, der das Schicksal in seiner finsteren Größe kennt, aber ohne Zittern und

ohne Verdruß in seinen Abgrund schreitet, muß hier seinen Ausdruck finden. Die Fahrt wird beschlossen.

Zweite Scene. Das Ufer der Donau, deren angeschwollene Wogen man brausen hört. Hagen in voller Rüstung tritt hervor, in der Ferne zeigen sich an höheren Uferstellen Theile des Nibelungenheeres, man sieht sie rathlos auf den Strom blicken. Hagen schildert die Noth um eine Ueberfahrt und sucht eine Furth am Ufer. Da hört er plätschern, die Stimmen der Meerweiber lassen sich hören, er raubt ihnen die Gewänder und verlangt als Bedingung der Rückgabe Prophezeiung des Ausgangs dieses Zugs. Sie verkünden ihm den gewissen Tod sämmtlicher Nibelungen. Fest und männlich, wiewohl tief bewegt, nimmt er die Kunde auf. Sie geben ihm noch an, wie er dem Fährmann rufen müsse. Der rauhe Ferge kommt, nachdem Hagen die gewaltige Stimme nach ihm geschickt hat, der Streit mit ihm entspinnt sich (Av. 25), Hagen schlägt ihm das Haupt ab, ist nun im Besitze der Fähre, ruft die Seinigen herbei und verkündigt ihnen, was die Meerweiber gewahrsagt. Zuerst tiefes Schweigen, dann entschlossener Zuruf, doch nicht von der Fahrt abstehen zu wollen. Man sieht noch, wie er die erste Schaar über den Strom rudert. Es bedarf keines Wortes über die ungeheure musikalische Gewalt dieser ganzen Scene, wozu das finstere Bild des wilden Stromes, der trübe, graue Tag stimmt.

Dritte Scene. Die Burg zu Bechlaren. Rüdiger bewirthet die Reisenden, verlobt seine Tochter dem Giselher, schließt Waffenbrüderschaft mit den Nibelungen, welche beim Abschied mit Geschenken besiegelt wird, einem Waffenkleid für Gunther, einem Schwert für Gernot, einem Schild für Hagen u. s. w. (s. Av. 27). Diese Zwischenhandlung darf in der Oper nicht fehlen, sonst gienge

die schwere Collision verloren, in welche Rüdiger später geräth, da Versprechen und Lehnstreue ihn für Chriemhilde kämpfen, Schwur der Freundschaft und Verschwägerung sich wenigstens neutral halten heißen. Ebendaher darf Giselher in der Oper keinesfalls wegbleiben; er spielt ohnedies eine wichtige Rolle bei der Annahme der Einladung nach Hunnenland.

Vierte Scene. Empfang der Nibelungen durch Chriemhilden in Hunnenland, vereinigt mit dem herrlichen Auftritt „Wie sie der Schildwacht pflagen“ (Av. 30). Lokal: Links, vom Profil gesehen, das Portal von Ezels Burg. Ueber diesem eine Zinne. Im Angesicht des Zuschauers, in der Front ein Nebenpallast, bestimmt, die Nibelungengäste aufzunehmen. Im Anfang der Scene erscheinen auf der Zinne Ezel und Chriemhilde, in die Ferne blickend nach den heranziehenden, aber noch nicht sichtbaren Nibelungen. Chriemhilde, da sie alle in voller Rüstung sieht, drückt in wenigen Lauten die Gefühle aus, welche die letzte Strophe von Av. 27 enthält, während der arglose Ezel nur herzliche Freude zu erkennen giebt. Inzwischen steht Dieterich von Berne mit seinem greisen Waffenmeister Hildebrand unter dem Portale, beauftragt, die Gäste zu empfangen. Im Momente, wo sie auf der andern Seite der Bühne mit Rüdiger, der sie von Bechlaren an begleitet hat, erscheinen, tritt er ihnen entgegen, begrüßt sie und antwortet ihnen auf ihre flüsternde Frage, ob Chriemhilde noch immer den Sigfried beweine, mit einem bedenklichen, warnenden Winke. Inzwischen ist Chriemhilde mit Ezel herabgestiegen und steht unter dem Portale. Nun der, in Av. 28. so bedeutungsvoll gezeichnete Empfang. Schweigend weist sie die dargebotene Hand Gunthers (und Gernots) ab, nur

Giselher begrüßt sie mit Handschlag und Kuß. Hagen bemerkt dieß, tritt auf das Proscenium und schnallt schweigend seinen Helm fester. (Av. 28, Str. 1675). Hierauf herzlichere Begrüßung Ezels. Die drohenden Reden, die im Liede nun sogleich zwischen Chriemhilde und Hagen gewechselt werden, fallen weg, um die Kraft auf einen späteren Auftritt zwischen beiden zu sparen. Es ist spät Abends, die Gäste wünschen sogleich ihre Wohnung zu beziehen und werden nach dem anliegenden, oben genannten, Gebäude gewiesen. Knappen, durch einen Wink Chriemhildens hiezu angewiesen, wollen ihnen die Waffen abnehmen, sie dulden es aber nicht. Ezel, Chriemhilde, Dieterich u. s. w. ziehen sich in den Pallast zurück, die Hauptschaar der Nibelungen ist in das Gebäude getreten, Gunther, (Gernot), Giselher, Hagen, Volker stehen noch haußen und drücken, Giselher besonders, bange Besorgniß eines nächtlichen Ueberfalls aus. Da vereinigen sich Hagen und Volker im Schwure ewiger Waffenbrüderschaft, und beschließen, die Schlafenden zu bewachen. Alle Andern ziehen sich zurück. Es ist tiefe Nacht geworden und nun folgt die herrliche, für die Oper ganz geschaffene Scene der Schildwacht (Av. 30). Volker lehnt den Schild an die Wand und: „suozer unde senfter gigen er began, do entswebete er an den Betten vil manegen sorgenden Man". Dann tritt er in das Haus, versichert sich, daß Alle schlafen, und waffnet sich wieder völlig; mit drohendem, anschwellendem Gemurmel schleicht eine Hunnen-Schaar heran und wird von den getreuen Wächtern zurückgeschlagen.

Fünfte Scene. Der wahrhaft erhabene Auftritt der Av. 29. („Wie er niht gen ir ufstuont") geht im Liede der nächtlichen Schildwacht voraus. Hier lasse ich ihn nachfolgen, theils

um die theatralische Anordnung zu erleichtern, theils weil er besonders bedeutungsvoll die letzte Station vor dem völligen Ausbruch der blutigen Katastrophe bezeichnet. Ich bitte jeden musikalisch Begabten, nur die Av. 29. zu lesen und dann sich zu fragen, ob ihm nicht Alles von selbst zu einer Tonwelt sich gestaltet. Zur Anordnung der Schaubühne ist so viel zu bemerken. Es ist allmählich Tag geworden. Hagen und Volker setzen sich auf eine Bank vor dem Saale, um zu ruhen. Da hört man von ferne dumpf anschwellende, murrende, drohende Töne einer großen Menschen-Masse. Hagen und Volker erneuern ihren Schwur, sich nicht zu verlassen. Volker will die Freunde wecken, aber Hagen in seinem Heldengefühle duldet es nicht. Jetzt erscheint von der Seite Chriemhilde an der Spitze einer großen gewaffneten Hunnen-Schaar, und zeigt, zu ihnen gewandt, mit drohendem Finger auf Hagen. Sie gebietet hierauf den Kriegern, stille zu stehen und das Bekenntniß seiner Schuld aus Hagens eigenem Munde zu vernehmen; sie kenne seinen Trotz genug, um zu wissen, daß er nicht läugnen werde (Str. 1709). Inzwischen saßen Hagen und Volker schweigend, bewegungslos, zwei ernste, stille, große Heldengestalten, wie in Erz gegossen. Hagen hat das große Schwert, das er Sigfried genommen, ruhig über seine Schenkel gelegt, Volker hat ebenfalls sein Schwert von der Bank, wo es lag, an sich gezogen und stützt ruhig die Hand auf den Knopf des Griffes. Da Chriemhilde auf sie zugeht, fordert Volker den Hagen auf, vor der Königinn sich zu erheben, dieser weist es trotzig ab. Chriemhilde tritt ihm vor die Füße, wirft ihm seine Verbrechen vor, er gesteht sie mit erhabener Festigkeit unerschütterlicher Ueberzeugung (die großen Worte: ich bin's et aber Ha-

gne u. s. w. Av. 29, Str. 1728). Jetzt tritt sie wieder zu ihren Hunnen, die Schuld ist gestanden, Hagen soll jetzt die Strafe finden, sie hetzt die Schaar gegen ihn, aber unschlüssig umsummen die Hunnen die beiden immer gleich unbewegten Männer und verlieren sich endlich. Jetzt treten diese in's Haus zurück, um nach solchen offenen Beweisen feindlichen Sinnes die Ihrigen aufs Neue zur Vorsicht zu ermahnen. Während Chriemhilde zitternd vor Wuth allein steht, tritt ihres Gemahls Bruder Blödelin zu ihr und fragt sie nach dem Grund ihrer Leidenschaft. Jetzt ist sie entschlossen, Freund und Feind zu opfern, auf ihre Versöhnung mit Gunther, ihre Liebe zu Giselher keine Rücksicht zu nehmen, einen Sturm zu beschwören, wo keine Unterscheidung mehr ist, und die Nibelungen sollen noch diesen Tag, wenn sie alle im Pallaste speisen, von einem überlegenen Hunnen-Heer überfallen, aber damit ihre Kriegsknechte sie nicht unterstützen, diese sämmtlich in dem besonderen, abgelegenen Gebäude, wo sie wohnen, über dem Essen niedergemacht werden. Dazu läßt sich Blödelin bereit finden, da ihm Chriemhilde als Lohn die schöne Wittwe Nudungs zur Gemahlinn verspricht (Av. 31).

Fünfter Act. Schluß-Katastrophe, ungeheurer blutiger Durchbruch des Schicksals im entfesselten Sturme aller musikalischen Kräfte. *Erste Scene.* Großer Saal in Ezels Pallast. Die Nibelungen mit möglichst großem ritterlichen Gefolge sitzen zu Tisch mit Ezel, Chriemhilde, Dieterich, Rüdiger und einer reichen Umgebung hunnischer Großen. Man führt Chriemhildens Kind Ortlieb *) herein und eben ist Chriemhilde und Ezel, Gunther,

*) Vor der Einheit der Zeit bedarf es keines so großen Respects, um sich daran zu stoßen, daß seit dem dritten Acte Chriemhilde dem Ezel einen

(Gernot), Giselher zärtlich liebkosend mit ihm beschäftigt, da erscheint unter der Thür im Hintergrund eine schreckliche Gestalt: es ist Dankwart, unter dessen Aufsicht die Knechte aßen; alle sind erschlagen, er allein hat sich durchgehauen und tritt nun mit blankem, blutigem Schwerte, die ganze Rüstung von Blut beronnen, unter die Thür; furchtbar erschallt seine Stimme, indem er den Nibelungen das Ereigniß verkündet und sie aufruft, schnell sich zur Rache und Nothwehr zu erheben. Sogleich fährt Hagen auf, haut Chriemhildens Kind, seinen Hofmeister, Werbel und Swemmel nieder; ein Moment, und Alles ist im wilden Handgemenge. Ezel und Chriemhilde flehen Dieterich um Schutz, dieser, für seine Person entschlossen, neutral zu bleiben, springt auf einen Tisch, seine Stimme schallt „alsam ein Wisandes-Horn", er begehrt einen kurzen Waffenstillstand, um Ezel und Chriemhilden aus dem Saale zu führen, Gunther gewährt es ihm, er führt die Zitternden hinaus. Ihm schließt sich Rüdiger mit Gefolge an, der weder für noch gegen die Nibelungen fechten kann, ohne sein Gewissen zu verletzen. Kaum haben diese den Saal verlassen, so beginnt das Kampfgewühl von Neuem und ruht nicht, bis alle im Saale anwesenden Hunnen gefallen sind. Es wird stille, die Nibelungen ruhen müde auf ihren Schilden. Diese schöne Gruppe der ruhenden, neuer Kämpfe gewärtigen Streiter muß sich tiefer im Grunde des Saales sammeln, wohin zuletzt der Kampf sich um so mehr gedrängt hat, weil es zugleich galt, neue, herein-

---

Knaben geboren haben soll. Uebrigens kann die Oper von der boshaften Absicht, womit Chriemhilde das Kind zur Tafel kommen läßt (Av. 31 v. 20.) absehen. Das Kind wird eingeführt, um die Pause vor Dankwarts Eintritt zu füllen, und als erstes Opfer von Hagens Kampfwuth.

dringende Schaaren abzuwehren und die Hunnen, die im Saale befindlich sind und hinausdrängen, zurückzuhalten; ich mache aber darauf aufmerksam, weil jetzt für einen Wechsel der Decoration der Vordergrund gewonnen werden muß.

Zweite Scene. Rüdigers rührender Kampf mit sich, sein Eintritt in den Streit, sein Tod. Zunächst einige Vorbemerkungen. Es versteht sich, daß das lang gedehnte, immer neu beginnende Getümmel physischen Kampfes nicht auf die Bühne gehört, und daß es auf wenige Haupt-Momente zu beschränken ist. Daher gibt die Oper nur Eine Scene des Kampfes in unmittelbarer Anschauung, im vorhergehenden Auftritt; das Uebrige fordert eine andere Anordnung, welche so beschaffen ist, daß man nur von ferne den Lärm des Streites hört. Daher fällt Irings Kampf (Av. 36.) weg, und werden nur die wesentlichsten Auftritte hervorgehoben, Rüdigers Kampf, der Kampf von Dieterichs Mannen, Dieterichs Sieg über Hagen und Gunther. In der vorliegenden zweiten Scene nun hat die Decoration gewechselt, und stellt wieder das Local von Act IV, Sc. 4 u. ff. dar. Das Gebäude, worin die Nibelungen wohnen und kämpfen, steht also im Hintergrund; eine Treppe führt in zwei Armen zu seinem Eingang, in diesen dringen diejenigen ein, welche mit den Nibelungen streiten wollen, und man hört das Klirren und Tosen des Streites wie aus einer Vorhalle, welche hinter diesem Eingange angenommen wird. Die Nibelungen können sich nicht in's Offene herauswagen, weil sie sonst umzingelt und von der Uebermacht erdrückt würden.

Jetzt stehen sie höhnend und herausfordernd auf der Treppe und unter den Fenstern. Rüdiger erscheint, Ezel und Chriem-

hilde bestürmen ihn, zu fechten; jener mahnt an die Vasallenpflicht, diese an das Act III, Sc. 5 gegebene Versprechen, er dagegen beruft sich auf seine Waffenbrüderschaft, seine Verschwägerung, seine Pflichten als Geleitsmann der Nibelungen von Bechlaren bis Hunnenland. Schrecklicher innerer Kampf des edlen Mannes, der im Liede Vater aller Tugende heißt, dessen Herz „Tugende biert wie der junge Maie Bluomen“. Endlich siegt die ältere Pflicht, er ist zum Streit entschlossen, ruft seine Mannen herbei, und die Arme auf den Schild gestützt eröffnet er jenes unendlich rührende Gespräch mit den Nibelungen, deren Ton aus drohendem Trotze plötzlich in Weichheit übergeht, da sie sehen, daß sie mit dem liebsten Freunde streiten sollen. Hier soll der tiefste Ton deutscher Innigkeit vernommen werden. Rüdiger wünschte lieber todt zu sein; sie zeigen ihm die Geschenke her, die er ihnen in Bechlaren gegeben, das Schwert, mit dem sie nun ihn selber tödten sollen u. s. w. Hagen zeigt den geschenkten Schild, er ist zerhauen, Rüdiger schenkt ihm jetzt seinen eigenen. Die rauhen Helden schämen sich der Thränen nicht. Giselher, der Verlobte seiner Tochter, mahnt ihn an dieß schöne Band, Rüdiger fleht ihn, nach seinem Tode nicht die Tochter die traurige Pflicht des Vaters entgelten zu lassen. Hagen und Volker versprechen noch, den Kampf mit ihm selbst zu vermeiden. Jetzt stürzt sich Rüdiger mit seinen Mannen in den Eingang des Hauses. Man hört das Tosen des Kampfes. Dumpfes Stillschweigen der Erwartung unter den Personen auf der Bühne. Nach einiger Zeit wird es still. Rüdigers Leichnam wird aus dem Hause getragen, doch nicht ganz auf die Vorderbühne; denn die Nibelungen behalten ihn zurück. Unendlicher Klagegesang ertönt. Auch seine Mannen sind sämmtlich erschlagen.

Dritte Scene. Es ist hier eine Veranlassung, die Decoration wieder zu wechseln, welche zu benützen um so zweckmäßiger ist, damit das Gemüth und die Sinne von dem Getöse und den Schauerscenen des wilderen Ausbruchs der Wuth sich erholen und auf die letzten schrecklichsten Auftritte Kraft und Frische sammeln. Ein Burgzimmer; Dieterich, der Held der Besonnenheit, berufen zum Werkzeug der letzten vollstreckenden Gerechtigkeit, tritt auf. Man hört durch die offenen Fenster die durchdringenden Laute der Klage um Rüdiger. Helferich tritt ein und meldet ihm die Ursache, Rüdigers Tod. Dieterich begreift ihn nicht, da Rüdiger neutral bleiben wollte, wie er selbst. Er bestellt seine Mannen, d. h. die auserlesensten, Hildebrand und den wilden Wolfhart an ihrer Spitze, und trägt ihnen auf, zu fragen und Rüdigers Leichnam zu verlangen. Er verbeut ihnen aufs Strengste den Streit, aber aus der aufgeregten Haltung Wolfharts erräth man leicht, daß die Kampflust sich nicht bezwingen lassen wird. Sie treten ab. Dieterich bleibt allein, gibt seinem Schmerz über diese ganze tragische Entwicklung, aber auch seinem Abscheu über Chriemhildens wachsende Verwilderung Worte, und setzt sich dann wartend an ein Fenster. Man hört zuerst erneuten Klagelaut von ferne, dann erneutes dumpfes Kampfgetöse; Dieterich erkennt in jenem die Klage seiner Mannen um Rüdiger, aus diesem schließt er nur, es müssen neue Hunnenschaaren in den Kampf geschickt sein. Nach einiger Zeit wird es stille. Durch das Fenster sieht man den Wiederschein einer Feuersbrunst am Horizont. Jetzt erscheint wankend, sich kaum aufrecht erhaltend, der greise, schwer verwundete Hildebrand, stellt sich schweigend vor Dieterich, und dieser fragt tropfenweise die Schreckensnachricht aus

ihm heraus, wie seine Mannen sich reizen ließen zum Kampfe und außer Hildebrand alle gefallen sind. („Was ihr habt der Lebenden, die seht ihr bei euch stahn, das bin ich Seelen-alleine, die andern, die sind todt"). Zugleich erzählt aber auch Hildebrand, daß, während noch der Streit dauerte und die Amelungen beinahe alle schon gefallen waren, die wilde Chriemhilde Feuer in das Haus werfen ließ, daß außer Gunther und Hagen alle Nibelungen theils erschlagen, theils verbrannt sind und diese beiden todesmüd vor dem Hause stehen. — So glaube ich die zur Schilderung von Chriemhildens wachsender Wuth unentbehrliche That, daß sie das Haus in Brand stecken läßt, aufnehmen zu können, ohne die ohnedieß überschwellende Masse der Scenen noch mehr zu häufen. — Dieterich beklagt in jener epischen Weise (Av. 38.) den Tod seiner Mannen. Die Musik muß den alterthümlichen, volksmäßigen Ton hier und überhaupt mit vollem Gefühl für diese uralt einfache Welt wiedergeben. Jetzt kann aber Dieterich nicht länger neutral bleiben, er läßt sich waffnen und geht ruhig entschlossen ab, die Strafe zu vollziehen.

Vierte Scene. Die alte Decoration. Vor dem innen ausgebrannten, noch glostenden Hause stehen, auf ihre Schilde gestützt, zwischen Leichnamen, still und finster Gunther und Hagen. Dieterich in seiner ruhigen Größe tritt vor sie, fordert Rechenschaft, verspricht ihnen sicheres Geleite nach Hause, wenn sie sich ergeben, sie antworten groß und stolz, wie sollten sich zwei so kühne Männer ergeben, die noch so wehrlich gewaffnet vor dir stehen? (Av. 39, Str. 2275). Jetzt beginnt er den Kampf, der aber um so weniger zur Darstellung gebracht werden kann,

da er vom Schwert in einen Ringkampf übergeht. Im Augenblicke, wo dieser Streit anfängt, wechselt die Scene.

Fünfte Scene. Ein Kerker. Chriemhilde tritt ein. Hinter ihr Dieterich und Hildebrand, welche Hagen und Gunther gefesselt bringen. Dieterich hat es für Pflicht gehalten, ihr beide als die Mörder ihres Gemahls zu übergeben, aber er ermahnt sie jetzt, die Gefangenen nicht unedel zu behandeln. Chriemhilde antwortet nicht. Zuerst läßt sie Gunther durch den Gefängnißwärter, der geöffnet hat, in einen andern Kerker abführen. Jetzt tritt sie vor Hagen. Sie verlangt von ihm die Zurückgabe des Nibelungenhorts. Er erklärt fest, er habe geschworen, so lange einer seiner Herrn lebe, zu verschweigen, wo er ihn verborgen. Sie geht schweigend ab, und kehrt nach kurzer Zeit zurück. Sie trägt das blutende Haupt des Bruders an den Haaren, sie erscheint kraß verstört, zur Meduse umgewandelt. Sie hält das Haupt dem Hagen unter die Augen. Er antwortet die großen Worte voll Gefühl des Schicksals: „du hast es nach deinem Willen viel gar zu Ende bracht, und ist auch Alles ergangen, als ich mir hatte gedacht; nun ist von Burgonden der edele König todt, Giselher der junge und auch Herr Gernot; den Schatz den weiß nun Niemand, als Gott und ich, der soll dir, Teufelinn, immer wohl verholen sein". Während Dieterich und Hildebrand vor Entsetzen noch starr zurückstehen, reißt sie in einem Nu Sigfrieds Schwert dem Gefesselten, Wehrlosen von der Seite, und mit dem Ausruf, „so will ich doch behalten Sigfrieds Schwert" u. s. w. (Av. 39, Str. 2309) stößt sie ihn nieder. Jetzt bricht Dieterichs empörtes Gefühl des sittlichen Maaßes in mächtigen Worten und Tönen aus und auf einen Wink

von seiner Hand haut Hildebrand die Chriemhilde nieder. Schluß: Ezel stürzt herbei, wirft sich klagend auf Chriemhilde; Dieterich beklagt die Helden und spricht in wenigen grossen Worten den blutigen Gang des Schicksals aus, das durch das Ganze gieng.

Dieß wäre denn ein schwacher Versuch von ganz ungeübter Hand, einen ungeheuren Stoff zu bewältigen. Unter allen Mängeln, die ich an diesem Versuche bemerke, ohne eine Abhilfe zu wissen, ist dieß der größte, daß Chriemhildens Rolle die Kraft nicht von Einer, sondern von zehn Kehlen fordert. Ich wollte nur keinen Moment auslassen, worin sie bedeutend ist. Freilich kommt mir jede Scene, worin sie nach diesem Schema auftritt, nicht nur bedeutend, sondern wesentlich und unentbehrlich vor. Doch nicht nur Chriemhildens Rolle, sondern die ganze Oper, dieß fällt sogleich in die Augen, würde nach diesem Plane übermäßig groß, und doch wüßte ich nichts wegzulassen, ohne eine Schönheit, ohne ein erklärendes Motiv zu opfern. Ein Geübterer als ich würde vielleicht dennoch Rath wissen. Sollte aber nicht zu helfen sein — und ich zweifle selbst daran —, so wäre es gar nicht unthunlich, die Oper in zwei Theile zu trennen und diese an zwei aufeinanderfolgenden Abenden aufzuführen. Der erste Theil würde die zwei ersten Acte umfassen und mit Sigfrieds Tod schließen, der die erste, zum Folgenden wieder als Exposition sich verhaltende, Katastrophe bildet. Rath würde gewiß auf diesem oder einem andern Wege werden; hätten wir nur erst die Hauptsache, den Componisten

---



